Марианна Высоцкая

МЕЖДУ ЛОГИКОЙ И ПАРАДОКСОМ:

Композитор Фарадж Караев

Марианна Высоцкая

МЕЖДУ ЛОГИКОЙ И ПАРАДОКСОМ:

Композитор Фарадж Караев

Москва
2012

УДК 78.071.1
ББК 85.313 (2)
В 934

В оформлении обложки использована фотография
из личного архива Ф. Караева,
выполненная К. Караевым (начало 1960-х гг.).
На с. 3 — фото С. Алекперова (середина 1990-х гг.).

Высоцкая М.

В 934 Между логикой и парадоксом : композитор Фарадж Караев : Монография. — М., 2012. — 568 с., нот., ил. + CD

ISBN 978-5-9902821-1-7 (в пер.)

Настоящая монография является первым обобщающим исследованием феномена индивидуального стиля и творческого наследия Фараджа Караева (р. 1943), одного из ведущих и самобытных композиторов постсоветского художественного пространства. Книга даёт системное представление о поэтике авторского стиля, его константах и универсалиях, языковых закономерностях и принципах композиционной техники. Музыкальная композиция Фараджа Караева, представленная в широком контексте современной культуры, впервые рассмотрена в аспекте взаимообусловленности и органического единства логики и парадокса — ведущих категорий мышления композитора.

Книга адресована музыкантам-профессионалам и всем, кто интересуется искусством XX века.

УДК 78.071.1
ББК 85.313 (2)

ISBN 978-5-9902821-1-7 (в пер.)

© М. С. Высоцкая, 2012

Странно, что книга о Фарадже Караеве ещё не была написана. Странно потому, что имя это с 1970-х не просто хорошо известно и уважаемо в музыкальном сообществе, но неизменно ассоциируется с новым и авангардным.

Творчество Фараджа Караева, опирающееся на две культурные традиции — восточную (азербайджанскую) и западную (европейскую), — представляет собой совершенно особый художественный организм. С одной стороны, эта музыка *абсолютно* европейская — технологичная, чётко структурированная, композиционно безупречно выстроенная и семантически многоплановая. С другой, в ней есть и то, что неизменно ассоциируется с восточным — статика, бесконтрастность, импровизационность изложения и развёртывания.

Благодаря такому синтезу, в произведениях Караева вместо привычного столкновения различных тем, фактур и структур главенствующей становится необходимость сосуществования, гибкого сопоставления разнородных образов и явлений. Так возникает самобытный, ни на кого не похожий караевский композиционный язык, в контексте которого воплощаются оригинальные музыкальные идеи и концепции.

Представляется, что и книга Марианны Высоцкой о моём товарище и коллеге написана в таком же западно-восточном ключе, где строгая музыковедческая логика и аналитизм соседствуют с quasi-импровизационностью размышлений и рефлексий. Тот самый случай, когда стиль композитора обусловливает и манеру исследователя.

Ректор Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
доктор искусствоведения,
профессор ***А. С. Соколов***

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 9

Глава I. Детерминанты и метаморфозы стиля 13

1. К поэтике индивидуального стиля 13
2. Жанр и имя 36
3. Лики интертекстуальности 44
   3.1. К теории интертекстуальности 44
   3.2. Цитаты:
   «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» 53
   3.3. Стилизация и аллюзии 77
   3.3.1. *Балет «Калейдоскоп»* 84
   3.3.2. *Концерт для фортепиано и камерного оркестра* 95
   3.4. Анаграммы и посвящения: *«In memoriam...»* 118
   3.5. Автогерменевтика: *«Aus...»* 134
   3.6. Форма как структурная модель:
   Concerto grosso памяти Антона Веберна 144
   3.7. Восток и Запад: *«Xütbə, tuğam və surə»* 162
   3.8. Переложения и оркестровки: *«Hommage à Alexei Lubimov»* 185
4. Стилевые константы 201
   4.1. Движение к открытой форме, или *Opus 1:*
   Соната для двух исполнителей 201
   4.2. Топосы тишины: *Постлюдия* 212
   4.3. Повторение и различие:
   «..."Monsieur Bee Line" — eccentric,
   или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!» 230
   4.4. Маски и актёры в театре инструментов: *«Stafette»* 252

Глава II. Музыкальная композиция: логика парадокса 267

1. *«В ожидании...»*: музыка играемая и показываемая 267
2. *«Der Stand der Dinge»*: между случайностью и детерминизмом 286

3. *«Tristessa»*: жанр как метафора 312
4. *«(K)ein kleines Schauspiel...»*: в зеркале языковых игр 333
5. *«Verklärung und Tod»*: к семантике возможных миров 343
6. *«Вавилонская башня»*: реконструкция одной идеи 353
7. *«Посторонний»*: эпизод из жизни антигероя 365

Глава III. Музыкальная композиция: парадокс логики 375

1. *Вторая соната* и *«Canción de cuna»*:
к поэзии серийности 375
2. *«Ist es genug?..»*: автоколлаж как автопортрет 395
3. *«...a crumb of music for George Crumb»*:
между хаосом и космосом 410
4. *«Journey to love»*: поэтическая структура
как композиционный инвариант 423
5. *«Klänge einer traurigen Nacht»*:
четыре вариации на жанр постлюдии 446
6. *«Vingt ans après — nostalgie...»*: ещё раз
о единстве интонационной драматургии 457

Вместо заключения: 472
Концерт для оркестра и скрипки соло 472

Библиография 486
Список литературных и критических работ Ф. Караева (I) 486
Список литературы о Ф. Караеве (II) 489
Список цитированной и использованной литературы (III) 494

Приложения 506
Список основных сочинений Ф. Караева (I) 506
Поэтические и прозаические тексты сочинений (II) 511
Нотные примеры и схемы (III) 535
Содержание компакт-диска 566

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исследователь, апеллирующий к современной художественной культуре в поисках обобщений и попытке построения иерархической системы закономерностей, претендует на невозможное и преследует недостижимое. Отсутствие необходимого для объективного анализа ситуации условия — исторического и хронологического зазора — усугублено специфическими сложностями, продиктованными самим объектом исследования, ибо, как и весь XX век, его последняя треть в значительно большей степени продуцирует гипотезы и бесконечные вопросы, нежели точные формулировки и однозначные выводы. Реалии современной культуры с её мозаичностью художественных практик, неясностью приоритетов, параллелизмом и симультанностью событий, тенденций и точек зрения, скорее, препятствуют созданию целостного, законченного образа эпохи, порождая неопределённость оценок самой динамики искусства: что это — регресс, исход, бесконечный кризис с кратковременными ремиссиями в виде программных эстетических лозунгов и концептуальных проектов или, напротив, обновление, некая трансгрессия, прорыв в новое пространство искусства? Однако каков бы ни был приговор, выносимый современному художественному творчеству вообще и музыкальному — в частности, мы принимаем эту реальность, оставляя за ней право представлять в истории цивилизации наше время как многовекторную, парадоксальным образом структурированную культурную целостность, сформированную на основе логики дихотомии, оппозиции, взаимоисключающих и, вместе с тем, взаимообусловленных категорий и характеристик — таких, как многоцентровость и децентрированность художественного космоса, индивидуализация творческого процесса и декларация его имперсональности, взыскание традиции и отрицание канонов, вплоть до выхода за пределы самого искусства.

В ситуации, когда отсутствует общий стилевой знаменатель и размыты эстетические критерии, едва ли не единственным ценностным ориентиром становится деятельность творца, а наиболее актуальной методикой приобщения к духу и проблематике времени — хотя бы частичное проникновение в суть того, что составляет феномен художественной персоналии: индивидуальный стиль и специфику творческого метода.

История художественной культуры — это, прежде всего, собрание событий и явлений, а значит, история творческих личностей и результатов их деятельности, запечатлённых в формах нового ви́дения и слышания мира. Как и на протяжении многовековой эволюции искусства, культурную парадигму нашей эпохи во многом определяют фигуры творцов, не только не вписывающихся в стереотипные рамки и схемы, но и разрушающих целостные представления об отдельных тенденциях и направлениях. В ушедшем XX веке, возможно, как ни в одном из предшествующих столетий, значительна и значима роль художников-одиночек.

Предлагаемая читателю монография представляет собой первое обобщающее исследование творчества Фараджа Караева — одного из ведущих и наиболее самобытных композиторов постсоветского художественного пространства, наследника идей европейского музыкального авангарда, обладателя ярко выраженной авторской позиции и индивидуального композиторского почерка. Не принадлежа какому-либо определённому цеху или стилевой традиции, не изобретая новых технологий и не выступая с манифестными заявлениями, Караев создал собственную композиционную систему, образованную тесной взаимосвязью составляющих её компонентов. Концепцию звукового мира композитора определяют основополагающие свойства его художественного мышления — метафоризм, адетерминированность, парадоксальность, — реализованные в совокупности художественных принципов и композиционных методов. В караевской музыкальной поэтике эти особенности авторского мышления фундируют все стадии творческого процесса — от замысла до его звукового и сценического воплощения. Феномен индивидуального стиля композитора возникает на пересечении разных языков и знаковых систем искусства, в свободе сопряжения разнообразных композиционных техник, индивидуализации форм и амбивалентности смыслов, изысканной и прихотливой смене музыкального дискурса, концептуальной неоднозначности и множественности культурно-исторических контекстов сочинений. Идея глобального синтеза, столь естественная в условиях постисторического художественного пространства, решается Караевым с позиции неконфликтной адаптации в авторский стиль жанровых, композиционных и интонационных знаков культуры, обретающих в этом новом метаисторическом контексте дополнительные смысловые коннотации. Творческий метод композитора преобразует изобразительное в антимиметическое, выразительное — в абстрактно-концептуальное, уводит от очевидности значения к его потенциальной возможности, подменяет принцип линейности слоением драматургии, образа, смысла. Парадоксальность мышления и мировосприятия в её проекции на караевское творчество обнаруживает себя не в эпатаже альянса несовместимого, но на более тонком, глубинном уровне — в нестандартности жанровых решений, интригующей провокационности титров, в тонко и сложно организованной многоуровне-

вой содержательной структуре произведений — той иллюзорной нематериальной вселенной, где актуальны законы обратимости времени и непредсказуемы смены смысловых перспектив, где отказано причинно-следственной зависимости и традиционной референции знака, где абсурдное поведение персонажей замещает обыденную логику, а драматургией управляет не конфликт образов, но их причудливая метаморфоза[1]. На месте итогового резюме у Караева почти всегда — вопрос и многоточие, звуковые конструкции его сочинений разомкнуты, знаковые структуры потенциально открыты множеству интерпретаций и прочтений, продуцирование смысла подчинено действию принципа множественного кода, согласно которому, семантически нагруженным оказывается не наличествующее, а отсутствующее, — *множество возможностей, обозначенных местами неполной определённости*, по Р. Ингардену. Даже там, где музыке сопутствует визуальный ряд, композитор прибегает к мистификации, последовательно дискредитируя созерцаемое разного рода приёмами и жестами — цитированием некоего текста, уводящего от конкретики однозначной трактовки, авторским комментарием в жанре *reduction ad absurdum*[2], подчёркнутым несоответствием видимого изображаемому, автономностью и противонаправленностью музыкальной драматургии. Вместе с тем, алогизм условного действия, хаос ветвящихся смыслов и перспектива бесконечной *игры в возможное* всегда уравновешены рациональной аналитической выверенностью структуры целого, строгой и стройной системой закономерностей, организующих внешнюю и внутреннюю форму сочинений — их конструкцию и драматургию.

Настоящая монография представляет творческое наследие Фараджа Караева в широком контексте современной культуры как целостное художественное явление, рассмотренное в аспекте взаимодействия *логики* и *парадокса* — ведущих категорий мышления композитора, *pro et contra* его художественного стиля. Книга включает три главы, в которых основные категории эстетики и музыкальной поэтики, стилевые константы, вопросы жанровой топонимии и межтекстовых взаимодействий в творчестве композитора исследованы на материале наиболее значимых его сочинений. Раздел *Вместо заключения* является ещё одним аналитическим этюдом, обобщающим и суммирующим проблематику исследования на материале Концерта для оркестра и скрипки соло (1999–2004) — одного из знаковых сочинений Караева недавнего времени.

Приведённые в книге цитированные высказывания и комментарии Фараджа Караева представляют выдержки из личных бесед с композитором

[1] Иными словами, лотреамоновской красоте *нечаянной встречи зонтика и швейной машинки* композитор предпочитает менее очевидный аспект *алогического*, внесистемного, маргинального в музыкальном языке и образной структуре сочинений — *опечатку*, которая, по словам В. Хлебникова, так *обогащает поэзию*.

[2] Сведение к абсурду *(лат.)*.

или авторские аннотации к сочинениям — этим объясняется отсутствие ссылок на публикации.

Библиография включает список литературных и критических работ Ф. Караева (I), список литературы о Ф. Караеве (II) и список литературы, цитированной и использованной в книге (III). В Приложении размещены: список основных сочинений композитора (I), поэтические и прозаические тексты сочинений (II), ряд нотных примеров, схем и партитура Постлюдии VIII (III).

Автор считает приятным долгом выразить глубокую благодарность первым читателям настоящей работы, принимавшим участие в её обсуждении, — членам кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского докторам искусствоведения, профессорам Г. В. Григорьевой, А. С. Соколову, Е. И. Чигарёвой, кандидату искусствоведения М. И. Катунян. Отдельные слова искренней признательности — С. М. Мовчану, К. П. Широкову, К. В. Кузьмину, А. Ю. Сысоеву, Х. А. Новрузову и В. А. Сойферу, осуществившим компьютерный набор нотного текста, Р. А. Мамедову, Э. А. Мирзоеву и В. А. Николаеву, подготовившим оригинал-макет компакт-диска, а также сотрудникам Научно-издательского центра «Московская консерватория» Л. В. Громовой, Е. А. Лариной, кандидату искусствоведения Г. А. Моисееву и доктору исскуствоведения Н. О. Власовой за высказанные рекомендации и поддержку.

ГЛАВА I.
ДЕТЕРМИНАНТЫ И МЕТАМОРФОЗЫ СТИЛЯ

1. К поэтике индивидуального стиля

Всякое творчество, и музыка в том числе —
один из видов автобиографии...

Ф.К. Rayuela.

...*Alle Musik ist schon geschrieben*[1] — для тех, кому знакомы личность и творчество Фараджа Караева, парадоксальность слов признанного мастера, пожалуй, сопоставима с эпатажностью реплики Пикассо: «Искусство закончилось. Художники остались». Так же парадоксально, отторгая навязываемые суждения и подвергая сомнению авторитеты, творчески независимая, «внесоциумная» фигура Караева, тем не менее, вписана в современный дискретный, катастрофически фрагментарный мир, устроенный наподобие гигантского гипертекста или лабиринта значений, в котором каждый объект содержит отсылку к другому объекту или явлению.

Помещая фигуру творца в центр культурного космоса, зачастую и наделяя её свойствами такого центра, современное монографическое исследование грешит преувеличением лишь отчасти. Вне зависимости от характера целеполагания и масштаба сверхзадач художник, параллельно процессу самоопределения в творчестве, всегда организует и мир вокруг себя, создаёт собственную историю, а вместе с ней — систему связей и отношений, в которую эта история вписана. Особенность современного культурного пространства — в соединении несоединимого, в видимом хаосе индивидуальных направлений, практик и стилей, взаимообусловленность, динамика взаимодействий и противодействий которых в конечном счёте и формирует разомкнутую целостность, именуемую культурой XXI века. Это мозаично структурированное образование лишёно некой всеобъемлющей философско-эстетической парадигмы, или

[1] ...вся музыка уже написана *(нем.)*.

глобальной Идеи, которая, как это не раз бывало в историческом прошлом, определяла собой умонастроения, тенденции, персональные и коллективные стратегии. Впрочем, отсутствие всеобщего основания и является главной идеей нашего времени — эпохи, сменившей концепты исторического прогресса, идеологии, антропо- и логоцентризма на позицию тотального релятивизма, реализованную в представлениях об альтернативном, вероятностном, многовариантном характере развития истории и общества. В русле этих воззрений время рассматривается уже не как линейная последовательность прошлого, настоящего и будущего, но как *четвёртое измерение пространства*, одна из координат многомерного пространственно-временно́го континуума, в котором все временные модусы сосуществуют в одновременности. Плюралистический, деонтологизированный тип мышления находит своё отражение в специфическом менталитете и порождает особый вероятностно-виртуальный мир, одной из проекций которого стал постмодернизм — многосоставный комплекс представлений, охватывающих широкий круг феноменов материальной и духовной жизни и в совокупности формирующих понятие *постцивилизации*[2].

Вторая половина XX столетия наследовала финализм философско-эстетической мысли прошлого — теорий круговорота истории и кризиса европейской культуры (О. Шпенглер, Р. Паннвиц), конечной фазы исторического развития (Н. Бердяев), трагического расхождения цивилизации и культуры (З. Фрейд, А. Бергсон, Ф. Куклярский), эстетики катастрофизма и концепции *негативной диалектики* (Т. Адорно). Утрата человеком многомерности и внутреннего ценностного покоя, превращение его из *индивида* в *дивида* (И. Ильин) — фрагментированного, лишённого целостности субъекта, — промежуточное существование между прежде устойчивыми категориями порождают кризис самосознания и самоощущения в мире, пронизывающий все сферы человеческой жизнедеятельности: от геополитики — до художественноготворчества[3]. Конец века аккумулировал и усугубил разного рода эсхатологические прогнозы: *конца истории* (Ф. Фукуяма), *конца реальности* (Ж. Деррида), *смерти утопии* (Ж. Бодрийяр), *смерти субъекта* (М. Фуко), *смерти автора* (Р. Барт), *смерти искусства* (М. Хайдеггер) и, наконец, *смерти*

[2] Помимо области художественного творчества, ситуация постмодерна нашла выражение в формировании нонклассицизма — в эстетике, постметафизики, пострационализма, постэмпиризма — в постструктуралистской и постаналитической философии, различных форм постутопической мысли и неоконсерватизма — в политике, постгуманизма постпуританского мира — в этике. См. об этом, в частности: [19, 20, 21, 66, 79, 80, 185, 186, 187].

[3] Вот лишь несколько характерных названий сборников и монографий, посвящённых рассмотрению кризисных явлений в области культуры: Конец Света: Эсхатология и традиция: Альманах «Милый ангел» / сост. А. Дугин. М.: Арктогея, Б.г., 1997; *Бычков В.* Книга ПОСТ-адекваций «Художественный Апокалипсис Культуры» (фрагменты текста Книги) — [19]; Культура в эпоху цивилизационного слома. Издание Научного совета по истории мировой культуры. М.: РАН, 2001; *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002 и др.

opus-музыки и *конца времени композиторов* (В. Мартынов). «Энтропийный» характер культуры, отмеченной процессами стилевой диффузии, эклектикой художественных элементов, разорванностью связей и смыслов, проявляет себя в разных формах *договаривания* как универсальной тенденциисовременности[4]. Проблема самоидентификации художника, с эпохи Ренессанса актуальная для любой созидающей личности, в условиях нынешнего *времени «концов»* (Ю. Лотман) обретает особую остроту, смыкаясь с постановкой вопроса о степени индивидуализации художественного стиля и шире — художественной системы автора.

Поэтика индивидуального стиля рождается в прямой зависимости от особенностей мироощущения художника, его личного опыта постижения культуры, специфики форм сознания и мышления. Художественная картина мира являет себя в семантических константах — значимых мотивах и образах, которые при переходе от произведения к произведению обретают дополнительные коннотации, отсвечивают новым мерцанием смысла. Эти константы в значительной степени и формируют то, что составляет узнаваемую составляющую стиля — авторский лексикон как систему знаков, внутренних закономерностей и отношений, реализуемых в феноменах письма и текста.

Что значит быть современным художником сегодня? В контексте постмодернистского понимания историзма, во многом исходящего из концепции истории как дискретной череды *эпистемологических разрывов* (М. Фуко), современность — уже не столько хронологическое, сколько онтологическое понятие. Для кого-то быть современным означает находиться в эпицентре ведущей тенденции, воссоздавать в искусстве многообразие и конфликтность реалий окружающего мира, манифестировать новизну эстетики, метода, резюмируя личный опыт отношений с социумом и временем в теоретических рассуждениях о месте собственного творчества в художественном процессе. Для кого-то, напротив, современность соположенна интроспективному духу времени и ассоциируется не с акционированием и декларативностью, но с исследованием внутреннего измерения индивидуального бытия, самоанализом, внимательным всматриванием в глубины культурно-исторического сознания и памяти и, в конечном смысле, с недоверием к радикальной новизне как одному из изживших себя *метарассказов* (Ж.-Ф. Лиотар).

Композитор Фарадж Караев — из этой категории творцов. Предметом, материей художественной рефлексии композитора становятся не реалии и катаклизмы окружающей действительности, а уязвимость и шаткость человеческой экзистенции, укоренённые в понимании конечности всякого бытия и изначальности глобального одиночества человека в мире. Видимый и слышимый мир познаётся через эстетизированное суждение о нём, осущест-

[4] Разработка феномена *художественного договаривания* содержится в исследованиях А. Соколова — см.: [115, с. 10–24] и [122, с. 15, 23].

вляемое в категориях авторского опыта, изобразительно-выразительное преобразуется в абстрактно-концептуальное. «Событийность» караевской музыки экзистенциальна, она разворачивается в иллюзорной вселенной — творении авторского сознания, где всё — лишь отражения, фантомы пережитых и переживаемых эмоций. Это некое интенциальное, метафорическое пространство, являющее себя в параллелизме и метаморфозах образов-состояний, причудливой смене дискурса, амбивалентных структурах и формах, балансирующих на грани фантазии и реальности.

Время как объективная физическая категория уступает место времени онтологическому, бытийному, времени Хроноса, которое, согласно образной модели Ж. Делёза, «впитывает в себя прошлое и будущее, сжимает их в себе и, двигаясь от сжатия к сжатию, с всё большей глубиной достигает пределов всего Универсума»[5]. В пространстве караевской композиции всегда ощутимо присутствие прошлого — будь то отголосок некогда произнесённого «слова», след угасшей традиции или сознательное погружение в ауру воспоминаний. Нелинейность времени-памяти реализует себя в неожиданных поворотах условного «сюжета», безвекторной континуальности длящегося образа, смене ритма композиции, регулируемой наплывами времени хронометрического, измеренного и времени алеаторического. Слоение, обратимость времени выступают как фон и основа абсурдности бытия персонажей — полуобразов / полумасок, лиричных и ироничных, сотканных из интимной сокровенности и клоунской гримасы.

По сути, в завершившемся XX веке и вступившем в свои права веке XXI именно концепция времени — художественного, психологического, исторического — лежит в основе отнесения индивидуального стиля к той или иной художественной тенденции. Впрочем, в отношении творчества Фараджа Караева с его парадоксальным внутренним ощущением реальности правомернее ещё на «нулевом цикле» отказаться от стереотипа однозначной привязки к какому бы то ни было направлению или стилю в искусстве. В поэтике караевской композиции настолько органично сосуществуют различные эстетические тенденции, а к музыке приложимы столь взаимоисключающие характеристики, что уже одна эта уникальная способность объединять несоединимое избавляет автора от одиозного ярлыка любого толка[6].

По духу Караев — последовательный антитрадиционалист, неизменно движимый потребностью созидания особой, имманентно структурированной реальности, внутренние основания которой отличны от узаконенных традицией культуры способов удвоения пред-существующего внешнего мира посредством его отражения / изображения. Его письмо основано на свободном использовании обширного спектра современных

[5] Цит. по: [36, с. 84].

[6] Как справедливо замечает Р. Фархадов, творчество Фараджа Караева «столь многогранно и неоднозначно, вызывает такое множество ассоциаций и параллелей, что порой кажется, что речь идёт не об одном, а о нескольких авторах одновременно» — цит. по: [129, с. 21].

техник композиции — додекафонии и различных форм двенадцатитоновости, пуантилизма, алеаторики, сонорики и сонористики, микрохроматики, микрополифонии, репетитивности, коллажа, элементов конкретной и электронной музыки. Свойством авангардного мышления является и исключительное внимание композитора к отдельным музыкальным параметрам — трепетное отношение к звуку как к одушевлённой самодостаточной субстанции, восхищение его красотой, исследование плотности, текстуры, глубины, разнообразия форм взаимодействия со временем, детальнейшее структурирование динамической шкалы с акцентом на области тихих звучностей, новации в тембровой сфере — персонификация, пространственная локализация тембра в сонорных блоках. Не примыкая к какому-то определённому стилевому направлению, в первых опусах Караев последовательно ставит перед собой локальные задачи освоения той или иной техники композиции. Впоследствии использование отдельных элементов разных техник в системе собственной музыкальной речи будет подчинено исключительно художественным целям и никогда — практике разработки метода как таковой.

Начав творческий путь как авангардист[7], Фарадж Караев, в сущности, остался таковым, если трактовать авангард не в узком смысле — как следование единожды избранной эстетической парадигме, — но как свойство, способ мышления, продуцирующий внутреннюю неуспокоенность, творческую открытость эксперименту, приверженность кодексу серьёзности, элитарности, *не*актуальности искусства, неотъемлемыми атрибутами служения которому остаются высокий профессионализм и жертвенное отношение к композиторскому ремеслу. Не всякое авангардное искусство резко противопоставляет себя нормативности, системности и каноничности, выработанным предшествующим культурным этапом, иногда механизм смены тезиса и его отрицания сложнее, чем кажется на первый взгляд. Как правило, по прошествии определённого времени любой авангард превращается в устойчивую традицию, что в равной степени подтверждено не только практикой признанных лидеров этого направления в лице В. Лютославского, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Л. Ноно, Э. Денисова, А. Шнитке, но и творчеством среднего поколения композиторов — коллег Караева — В. Тарнопольского, А. Вустина, В. Екимовского, А. Кнайфеля, А. Раскатова, Ю. Каспарова[8].

70-е годы XX века положили начало периоду адаптации открытий авангарда к опыту, накопленному историей культуры. В этой «ситуации рубежа»

[7] Первые значительные композиции 60-х — дипломное сочинение «Музыка для камерного оркестра, ударных и органа», две фортепианные сонаты и Concerto grosso памяти А. Веберна — представляют собой строгие образцы додекафонии.

[8] Такое понимание сути авангардизма снимает парадоксальность высказывания лидера театрального авангарда Эжена Ионеско, заявившего в одном из интервью: «В конечном счёте я за классицизм — ведь это и есть авангард» — цит. по: [54, с. 128].

Фарадж Караев вновь избирает путь одиночки, предпочитая декларативным поставангардным явлениям *полистилистики* и *новой простоты* свою версию стилевого и языкового синтеза. Феномен индивидуального стиля Караева возникает на пересечении языков и знаковых систем искусства, в русле контекстуальной и концептуальной неоднозначности, определяющей статус практически каждого из сочинений композитора. Адетерминированность художественного мышления являет себя в программной открытости смыслов и значений, обусловленной неисчерпаемостью множества культурных интерпретаций и освобождённой от заранее установленных правил. Парадоксы караевской поэтики: *семантически нагруженным оказывается не наличествующее, а отсутствующее, то, на что указывает видимая форма; истина не может быть найдена, но должна быть сотворена; определённость значения подменяется потенциальной возможностью любого истолкования, за кажущимся отсутствием смысла сокрыта его избыточность* — в постструктуралистской эстетике аналогом такой модели могла бы стать смыслопорождающая изначальная пустота Вселенной.

Обращение к понятийному аппарату постструктурализма делает уместной постановку вопроса о степени соотнесённости творческой индивидуальности композитора с эстетикой постмодернизма. Безусловно, Караев — художник всевозможных нюансов *пост*: пост-современный, пост-советский, творящий в пост-историческом мире. Художник, живущий внутри метаисторического культурного пространства, внутри *Текста*, пронизанного бесконечным диалогом эпох и стилей. Художник, не приемлющий ортодоксальность любого рода, не вписывающийся в сухие рамки стереотипов, счастливый обладатель редкого по нынешним временам дара — индивидуального видения и прочтения, то есть того, что формирует авторский стиль и авторскую позицию. Пожалуй, именно присутствие в любом сочинении Караева отчётливо выраженного авторского «я» наиболее существенно в дихотомии выстраиваемых композитором отношений с постмодернизмом — комплексом представлений, отрицающих понятие авторства, исповедующих власть текста над созидающим его творцом, вплоть до полного растворения последнего в деятельности скромного переписчика уже бытующих текстов. Постмодернизм в его проекции на караевское творчество синонимичен категории метастиля и, скорее, близок определению, которое даёт ему Умберто Эко: «некое духовное состояние, если угодно, Kunstwollen (воля искусства — *нем.*) — подход к работе»[9]. Для композитора естественно пребывание внутри интертекстуального пространства современного художественного творчества, обусловленного семантикой и синтаксисом культуры, отмеченного всевключённостью и всепроникаемостью смыслов, методов и форм познания, ему близка идея

[9] Цит. по: [145, с. 460].

культуры как *космической библиотеки* (В. Лейч), *Энциклопедии* (У. Эко), *бесконечного текста* (Ж. Деррида), Лабиринта[10] как структурного принципа организации вселенской метафорической *Вавилонской библиотеки* (Х. Л. Борхес), по которой человек всю жизнь путешествует в поисках *каталога каталогов*.

Индивидуальность современного стиля лучше всего определяется через представление о всеобщности искусства. Границы авторской речи Фараджа Караева открыты для многопараметрового диалога — с музыкальными стилями всех эпох (от Доменико Скарлатти — до Арнольда Шёнберга и Джорджа Крама), поэзией XIX–XX веков (Стефан Малларме, Назым Хикмет, Рене Шар, Жак Превер, Карл Сэндберг, Лоуренс Ферлингетти, Роберт Грейвз, Эдвард Эстлин Каммингс, Джузеппе Унгаретти, Сезаро Вальехо, Федерико Гарсиа Лорка, Эрнст Яндль, Эмили Дикинсон, Иван Ахметьев), интеллектуальной драмой и абсурдистским театром (Жан Ануй, Сэмюэль Беккет, Макс Фриш), живописью (Франсиско Гойя, Рене Магритт), концептуальным, авторским кинематографом (Андрей Тарковский, Вим Вендерс). Композитор обращён к универсальному опыту культуры, запечатлённому в многослойной символике пластики и жеста, музыки и словесности, при этом чужое *слово* естественно и неконфликтно вправлено в звучание собственной речи — неотчуждающий контекст для музыкальных диалектов и поэтических языков: русского, немецкого, французского, английского, испанского, итальянского, арабского, турецкого. Иностилевое включение — в виде намёка, лексемы или как целостное семантическое образование — актуализирует ресурсы внутренней коммуникации, превращая *слова* в *знаки слов* и одновременно побуждая автора к высказыванию суждения, комментарию или «размышлению на тему».

[10] Образ лабиринта — символ многоаспектности бытия, одновременной замкнутости и открытости структуры, неоднородности пространства и времени, полисемии смыслов — популярен в искусстве XX века: его описывает Ф. Кафка (новелла «Нора»), рисует И. Стравинский (по просьбе Р. Крафта изображая собственную музыку), им вдохновляются Л. Мясин (балет «Лабиринт» с декорациями С. Дали на музыку Седьмой симфонии Ф. Шуберта), Л. Берио («Лабиринтус II» для чтеца, голосов, инструментов и магнитной ленты) и Х. В. Хенце (*воображаемый балет* «Лабиринт»). Лабиринт является одним из главных мотивов и элементов живописи В. Хундертвассера, предстаёт в облике произведения будущего и структуры, связующей стадии авторского замысла и его реализации, — у П. Булеза [16 и 96, с. 188], становится объектом медитативных ПОСТ-адекваций В. Бычкова (см. его текст «Лабиринт — не жизнь», опубликованный в: [19]).

Говоря о современном искусстве, Ж. Деррида прибегает к образу *лабиринта без нити* (*Ариадна повесилась*) — см. в: [39, с. 79]. В постмодернистском сознании лабиринт ассоциируется с ситуацией свободного блуждания, странствования в пространстве современной культуры, на пути которого возможны любые повороты и любые встречи: именно такой тип чтения заложен в структуре романов «Игра в классики» Х. Кортасара, «Имя розы» У. Эко, «На ваше усмотрение» Р. Федермана и «Хазарский словарь» М. Павича, на этом же принципе основаны снятые *сплошным кадром* киноленты «Русский ковчег» А. Сокурова и «Прогулка» А. Учителя. С метафорой лабиринта соотносимы также устройства сетевых баз данных (в частности, Интернет) и практика текстопорождающих систем компьютерной гиперлитературы.

> Ф. К.: Это понятие [постмодернизм — *М. В.*] представляется мне неким обобщающим термином, означающим территорию вседозволенности, ограниченную строгими рамками высочайшего профессионализма, художественного интеллекта (интересно, может ли быть интеллект нехудожественным?), безупречного вкуса и убедительного замысла, — то есть всем тем, что и составляет понятие «талант». Изъян в одной из составляющих или же некомплект оных автоматически стирает хрупкую грань, отделяющую истинное от ложного и мгновенно превращает артефакт в профанацию.

Основополагающие формы проявления постмодернистской исторической рефлексии — раздвижение границ времени и пространства, цитатность и аллюзия на стиль, уход от традиционных форм дискурса как фона-аккомпанемента «рассказываемой истории» — обретают в творчестве Караева индивидуальный ракурс преломления: первостепенны уже не факт и контекст обращения к традиции как таковые, но тип взаимоотношений, способ существования материала в авторском стиле, целостная концепция сочинения. Постмодернизм в его концептуальном караевском варианте обнажает свою авангардистскую родословную — в ситуации тотального стилевого синтеза и языкового плюрализма главным по-прежнему остаётся процесс созидания и «обустройства» индивидуальной звуковой вселенной. Того же происхождения и изысканный аналитизм композиционного мышления Караева: содержание, отражающее типично постмодернистское *эпистемологическое сомнение*, всегда явлено в не по-постмодернистски стройной, организованной форме[11]. Область интеллектуального конструирования представлена структурированием микро- и макрокомпозиционных процессов, принципами, методами и формами организации и развития музыкального и иного материала на основе детально разработанной системы внутренних связей, ритмом формы, закономерностями цикличности, симметрии и вариантности — всем тем, что формулируется на стадии прекомпозиционной работы и составляет суть структурно-аналитического подхода, по К. Леви-Строссу, объединяющего строгость и логическую последовательность учёного с метафоричностью и парадоксальностью художника[12]. Логика конструкции, неизменная продуманность структуры целого разводит по разные стороны авторский композиционный метод и постмодернистский принцип *нонселекции* (Д. В. Фоккема) — систему приёмов, воссоздающих эффект отчуждённого смысла, обрывочного, лишённого всяческой упорядоченности повествования. Возможно, отчасти именно этим свойством мышления композитора объясняется неприятие

[11] В конструктивной ясности письма заключено нечто существенное для авторского стиля, то, что французы называют *avoir de la patte personnelle* (мастерски, умело делать что-либо).

[12] См.: [11, с. 61].

им такой радикальной постмодернистской формы пародии на интертекст, как *пастиш*, программность эклектики которого отвергает саму постановку вопроса о целостности[13] любого рода[13].

> Пастиш, как и подготовивший его появление китч, выступают знаками проблемы, с которой соприкоснулась в последние десятилетия XX столетия европейская — и отечественная как её часть — традиция профессионального искусства. Проблемы, ставшей темой и образом концептуалиста Юрия Альберта в его инсталляции 1983 года, представившей неуклюже написанный чёрной краской на белом холсте текст: «В моей работе наступил кризис. Я смущён, растерян и не знаю, что мне делать». Проблемы, отражённой в риторических сентенциях Владимира Мартынова — «что же нам делать после признания факта смерти музыки как пространства искусства?»[14] и Виктора Екимовского — «[...] как и какую надо писать музыку и надо ли её вообще писать»[15], в вопросе поэта Геннадия Айги коллегам по литературному проекту «Страстей» — «[...] где мы находимся и что мы можем сделать?»[16]. Проблемы, намного раньше обозначенной в русле культурологических рефлексий Мартина Хайдеггера — «[...] по-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесьбытия?»[17]. В полном соответствии с ризоматической[18] структурой постмодернистского пространства, ветвящаяся сюжетика «ответа» являет себя в образе борхесовского *сада расходящихся тропок*: концепциях *мировой, космической* музыки великого мифотворца Новой музыки К. Штокхаузена, принципе *случайных процессов*, открытом создателем *анти-произведений* Дж. Кейджем, концепции *статической композиции* Д. Лигети, *музыке постепенных процессов* С. Райха и Т. Райли, эстетике *новой простоты* В. Рима, М. Трояна, Г. Канчели, теории *нечистой музыки, или музыки как языка* Х. В. Хенце, *культурологическом методе* и *«новой эвфонии»* В. Тарнопольского, концепциях внеиндивидуального, «анонимного» типа композиции — *метафорической музыке* В. Сильвестрова с её гипертрофией идеи личного высказывания и выражения, «нулевом стиле» *opus posth-музыки* В. Мартынова, разрушающем идею произведения и автора, идее *музыки о музыке*, одухотворяющей *посткомпозиции* А. Рабиновича, Г. Пелециса, *неоканоническом стиле* А. Пярта и А. Кнайфеля, музыке московских *криптофонистов* С. Невраева, И. Юсуповой,

[13] Невозможно вообразить появление в творчестве Караева опусов, подобных «Европерам» Дж. Кейджа или мультимедийным композициям В. Глобокара, в равной степени трудно представить его участие в коллективных акциях в духе отечественных проектов «Страстей по Матфею 2000» и литургической оперы в манере лубка и балагана «Царь Демьян» (2001).

[14] См.: [81, с. 218].

[15] Цит. по: *Шульгин Д., Шевченко Т.* Творчество — жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. М.: ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2003. С. 78.

[16] См.: [99].

[17] См. послесловие к статье: *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / пер., комм. и вступ. статья А. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 110.

[18] Понятие ризомы (фр. *rhizome* — корневище) заимствовано из ботаники и характеризует особый способ развития растения, предполагающий беспорядочное и разнонаправленное движение множественности, отрицающее всякую системность и единство. Термин введён в терминологический аппарат философии постмодерна французскими постструктуралистами Ж. Делёзом и Ф. Гваттари и обозначает понятие, фиксирующее принципиальную нелинейность способа организации целого, потенциально открытого для самоструктурирования.

И. Соколова, *эстетике отказа* и *радикальной чувствительности* Х. Лахенманна, *документальной музыке* А. Батагова, Г. Брайерса и, наконец, в факте появления на российской музыкальной сцене *творческих объединений* «За анонимное и бесплатное искусство» и ТПО «Композитор».

В многовекторном пространстве авторских подходов и концепций одним из художественных путей представляется и целостная стратегия творчества Фараджа Караева, опирающаяся на феномен многопараметрового языка, моделью которого выступает образ современной культуры. А. Амрахова определяет основные особенности стиля и творческой системы Караева как *метафорический синкретизм* и *метафорическую метонимию*, отмечая характерную для них органику симбиоза языков литературы и музыки, а также генерирующее свойство поэтики положение *между*: «между тождеством и подобием, между образом и концептом, между чувством и разумом, между семантикой и синтаксисом»[19].

Категориальная пограничность художественной системы является следствием и проекцией маргинальности мироощущения её автора, и в творчестве, и в жизни избегающего «центризма» любого рода. «Чуть-чуть *вне орбиты* и никогда через центр» — эта характеристика Д. Лигети собственной музыкантской «истории»[20] чрезвычайно близка художнической позиции Фараджа Караева, превыше всего ставящего внутреннюю свободу и профессиональную компетентность. Именно эти качества личности, актуальные даже в самые трудные жизненные периоды, помогли ему остаться в творчестве самим собой, всем благам материальной независимости предпочтя независимость духовную — право на суждение и художественный выбор. В наследии Караева нет политически ангажированной музыки, как нет и сочинений в жанрах и формах искусства социалистического реализма[21], не пошёл он и по лёгкому пути создания фольклорных обработок, что обеспечило бы ему беспроигрышность вхождения в традицию и, в системе совокупного композиторского опыта стран советского Закавказья, было бы вполне предсказуемо и понятно. Парабола его композиторской эволюции, при внешнем сходстве с хронологией творческих поисков композиторов-авангардистов XX века, имеет и свою специфику, связанную, прежде всего, с начальным этапом становления и высвобождения собственной индивидуальности. Ибо композитору Фараджу Караеву предшествовал композитор Кара Караев — отец, учитель,

[19] Цит. по: [1, с. 213]. См. раздел с. 209–247.

[20] Цит. по: *Бульян Д.* Застывшее время и повествовательность: Беседа с Дьёрдем Лигети // Советская музыка. 1989. № 4. С. 112.

[21] Совсем наоборот, автобиография караевского творчества — это бесконечная череда запретов на исполнения, по разным причинам заменённых и отменённых премьер. Очевидность его несовместимости со стереотипным обликом советского композитора неоднократно фиксировалась соответствующими формулировками, а фортепианная Соната для двух исполнителей (1976) даже удостоилась эпитета «идеологической диверсии» — см. раздел I.4.1.

мощная творческая личность, выдающийся мастер, осуществивший интеграцию азербайджанской академической музыки в европейское общекультурное пространство и предопределивший пути её дальнейшего развития.

Отсутствие минимального временно́го зазора между двумя творческими системами стимулировало молодого композитора к поискам радикальных форм самостоятельного высказывания — синониму обретения независимости, самотождественности: так в самом начале пути был задан тон всей последующей творческой биографии. На момент окончания в 1971 году Азербайджанской государственной консерватории и аспирантуры в классе отца Ф. Караев уже имел достаточный опыт по созданию музыки в разных жанрах и освоению современной композиторской техники — в первую очередь, серийности, пуантилизма и додекафонии в многообразии их проявлений («Музыка для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), Первая и Вторая сонаты для фортепиано (1965, 1967), Concerto grosso памяти А. Веберна (1967), балет «Тени Кобыстана» (1969)), а также неостилистики (балет «Калейдоскоп» на темы сонат Д. Скарлатти (1971)).

Последующее десятилетие явилось периодом, осуществившим переход к тому, что ныне можно обозначить специфически караевским, составляющим суть творческого метода, — таковы найденное в необарочном Концерте для фортепиано и камерного оркестра (1974) парадоксальное смешение стилистик на уровне формо- и словообразования, лирическая экспрессия и поэтическое многоязычие монодрамы «Journey to love» (1978), выпадающая из временного потока процессуальность детализированного исследования звука и созвучия, претворённая в индивидуализированной форме Сонаты для двух исполнителей (1976). Модели и образцы для подражания исчезают, уступая место автору и его яркой личностной интонации. 70-е — это ещё и годы создания сочинений, по разным причинам не внесённых Фараджем Караевым в каталог своего творчества[22]: среди них — написанная в соавторстве с Кара Караевым музыка к фильму немецкого режиссера К. Вольфа «Гойя» и созданная на её основе программная симфония «La Quinta del Sordo» («Гойя»), неоконченные опера «Утро третьего дня» («Орфей и Эвридика») по пьесе Ж. Ануя и четырёхчастная «Орфей-симфония». Венчающая десятилетие симфония «Tristessa II» для двух оркестров (1980) в то же время открывает и новую страницу творческой биографии композитора — движение к устойчивости идиом стиля и тотальному синтезу техник.

Линия творческой эволюции Караева в общих чертах вписывается в системную схему П. Булеза, отражающую последовательность *трёх стилей*, или *трёх состояний* композитора — этапов памяти и анализа, соответствующих

[22] Автор двух каталогов сочинений (основного и общего), В. Екимовский в своей Автомонографии ссылается на замечание В. Сильвестрова о том, что существуют *обязательные* произведения (которые автор обязательно должен сочинить) и *необязательные* (которые могут появиться, а могут и не появиться) — см.: [47, с. 39].

эволюции развития индивидуальных стилей и шире — человеческого мышления. В этой иерархии первый этап характеризуется как период «непосредственной памяти, полного, рационального, объективного анализа», когда композитор получает необходимый «разбег» для того, чтобы приступить к собственному делу. Второй — определяется как этап «спорадической памяти, частичной, частной аналитической интуиции», периодической апелляции к моделям и образцам с целью извлечения необходимого опыта. Третий и заключительный этап — это состояние «латентной, подспудной памяти, постоянного и самоуглублённого анализа собственной мысли, перенесение её в новое, неизвестное и непредвиденное поначалу измерение». Именно здесь в полной мере осуществляется переход от *общего* стиля к *индивидуальному*, формируются авторский язык и концептуальная свобода в подходе к процессу творчества[23].

Вплоть до 1993 года продолжается период плодотворной деятельности Фараджа Караева: это время первых европейских заказов и начала контактов с известными коллективами — Ансамблем солистов ГАБТ СССР и Московским Ансамблем Современной Музыки, голландскими Nieuw Ensemble и Schönberg Ensemble, франкфуртским Ensemble Moderne, это время появления симфонии «Tristessa I» («Прощальная») для камерного оркестра (1982), Серенады для большого симфонического оркестра «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), Сюиты для струнного квартета «In memoriam...» памяти А. Берга (1984), сольной виолончельной пьесы «Terminus» (1987), Камерного концерта для пяти инструменталистов (1988), фортепианной Постлюдии (1990).

Тогда же выявляются и особые пристрастия в жанрово-инструментальной сфере — на первое место выдвигается камерная музыка в нестандартных ансамблевых сочетаниях, изящество отточенного композиторского письма реализует себя в многокрасочности утончённой тембровой палитры. Зародившийся ещё в начале столетия, использованный Шёнбергом в Камерной симфонии ор. 9 и узаконенный Веберном тип разнотембрового ансамбля, в котором каждый инструмент представлен в единственном числе, стал приоритетным и для Караева. Именно для ансамбля солистов с ярко индивидуальной, «персонажной» трактовкой инструментов написаны «...a crumb of music for George Crumb» (1985), «Klänge einer traurigen Nacht» (1989), Камерный концерт для 8 инструменталистов «...alla "Nostalgia"» памяти Андрея Тарковского (1989), а также сочинения в жанре театра инструментов — «В ожидании...» по трагикомедии С. Беккета (1983 / 1986), «Der Stand der Dinge» (1991) и замыкающая данный период композиция «Ist es genug?..» (1993) — ещё один вопрос в череде нескончаемых художнических рефлексий о смысле и судьбе искусства вообще и собственного творчества — в частности, произведение, по словам автора, представляющее собой *эскиз к несостоявшейся биографии*, своеобразный

[23] См. фрагмент главы I «От идеи к произведению» книги П. Булеза «Вехи»: [16, с. 99–100].

итог, реализованный в грандиозном автоколлаже из ранее написанных сочинений и суммирующий все посвящения цитируемых опусов.

В последующие четыре кризисных года[24] единственной связью с композиторским ремеслом для Фараджа Караева станет переоркестровка Постлюдии для разных инструментальных составов. В контексте его творчества эта медитативная, пребывающая в ассоциативной *зоне послезвучия* музыка олицетворяет не просто жанр, но определённый комплекс представлений, своего рода концепт, лежащий в основе всей системы музыкального мышления.

> В современном диссоциированном художественном сознании, блуждающем в лабиринте хаотического, сверхсложного мира, идея постлюдийности как итогового состояния культуры смыкается с идей *постсовременности*, или *постнеклассического* этапа бытия эстетического опыта. «Всё, что надо было сказать, уже сказано, однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскриптума» — эти слова В. Сильвестрова[25] очень ёмко характеризуют и суть авторской *эстетики отголоска*, и смысл музыкальных явлений, объединённых терминами *новая простота, неоромантизм, новая сакральность, медитативность*, и значение многочисленных *пост* в культурологических, искусствоведческих работах рубежа веков: от *пост-культуры пост*индустриального общества — до *пост-пост-модернизма*, моделирующего новый тип виртуальной реальности на основе внедрения компьютерных технологий и *технообразов* (неологизм А. Коклен). Постмодернизм, при всей неясности культурных границ, хронологии явления, а также термина, которым это явление обозначают[26], — очевидно, прежде

[24] «Я и предположить не мог, что может сложиться такая тяжёлая жизненная ситуация, со всеми проблемами — творческими, бытовыми... Хотелось намеренно посидеть и «помолчать» ровно один год — 1993-й. И был уверен, что по прошествии этого года спонтанно возникнет необходимость творческой работы. Но навалились проблемы — личные, финансовые, да и развал страны, где ты родился, вырос, получил образование и стал тем, кем стал, не стимулировал возврат к занятию творчеством. И пока я приходил в себя, пока оправился, прошло ни много ни мало четыре года. Представьте себе ситуацию: бредущий в пустыне под жарким солнцем человек решил отдохнуть. Добрался до оазиса, сел в тени дерева, снял туфли, вытащил фляжку с водой. Расслабился в предвкушении отдыха. Но тут на него налетает неведомая сила и его, связанного, бросают в колодец: «Ты хотел воды? — Вот тебе вода! Ты хотел тень? — Вот тебе тень!» Благими намерениями вымощена дорога в ад — насилие смоделировало совершенно иную ситуацию» — цит. по: *Амрахова А.* Несколько страниц из дневника интервьюера (Фарадж Караев) // *Амрахова А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 188.

[25] Цит. по: [81, с. 234].

[26] О соотношении постмодернизма с модернизмом, авангардом, неоавангардом, религией и массовой культурой см., в частности, зарубежные и отечественные исследования последней трети XX — начала XXI в.в.: *Jencks Ch.* The Language of Postmodern Architecture. London, 1977; *Bell D.* Beyond Modernism, Beyond Self // The Winding Passage. N.-Y., 1980; *Klotz H.* Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart, 1960–1980. Braunschweig, Wiesbaden: Wieweg, cop. 1985; *Habermas J.* Modernity. An Unfinished project // The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture. Port Townsend and Wash., 1986; *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // ibid.; *Lyotard J.-F.* Le Postmodernisme expliqué aux enfants. Paris, 1986; *Torres F.* Déjà Vu. Post et néo-modernisme: Le retour du passé. Paris, 1986; *Huyssen A.* After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Theories of Representation and Difference. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986; *Jencks Ch.* What Is Post-Modernism? London: Academy Editions,

1986; *Jencks Ch.* Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture. London, 1987; *Hassan I.* The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. [Columbus] Ohio: Ohio State University Press, 1987; *Bauman Z.* Viewpoint: Sociology and Postmodernity // The Sociological Review. 1988. Vol. 36; *Ивбулис В.* Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М.: Знание, 1988; *Dutton D.* Delusion of Postmodernism // The Subject in Postmodernism. Ljubljana, 1990. Vol. II; *Silliman R.* Postmodernism: Sign for a Struggle for the Sign // Conversant Essays / ed. by J. McCorkle. Detroit: Wayne State University Press, 1990. P. 79–97; *Morawski S.* Commentary on the Question of Postmodernism // The Subject in Postmodernism. Ljubljana, 1989. Vol. I.; *Connor S.* Postmodern Culture. An Introduction to the Theories of the Conemporary. Cambr., Mass., 1990; *Кюнг Х.* Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990. № 11; *Danuser H.* Postmodernes Musikdenken — Lösung oder Flucht? // Neue Musik im politischem Wandel. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt / ed. by H. Danuser. Band 32. Mainz: Schott, 1991. S. 56–66; *Jameson F.* Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Post-Contemporary Interventions. Durham: Duke University Press, 1991; Zeitgeist in Babel: The Post-Modernist Controversy / ed. by I. Hoestry. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991; *Hermand J.* Avant-Garde, Modern, Postmodern: The Music (Almost) Nobody Wants to Hear / ibid. P. 192–206; *Горичева Т.* Православие и постмодернизм. Л., 1991; Revue d'esthétique. 1992. № 21; *Hartwell R.* Postmodernism and Art Music // The Last Post: Music After Modernism / ed. by S. Miller. Manchester: Manchester Listen University Press, 1993. P. 27–51; *Kuspit D.* Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde. Cambridge, N.-Y.: Cambridge University Press, 1993; *Norris Ch.* The Truth about Postmodernism. Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1993; *Pasler J.* Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory / Contemporary Music Review. 1993. № 7. P. 3–32; *Straw W.* Popular Music and Postmodernism in the 1980s // Sound and Vision: The Music Video Reader / ed. by S. Frith, A. Goodwin and L. Grossberg. London, N.-Y.: Routledge, 1993. P. 3–21; *Watkins G.* Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 1994; *Welsch W.* Unsere postmoderne Moderne. 4th ed. Berlin: Akademie Verlag, 1993; *Kramer J. D.* Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism // Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies / ed. by E. W. Marvin and R. Hermann. Rochester: University of Rochester Press, 1995. P. 11–33; *Kumar K.* From Post-Industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World. Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1995; *Schäfer T.* Anti-Moderne oder Avantdarde-Konzept? Überlegungen zur musikalischen Postmoderne // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1995. 26 / 2. P. 211–238; *Eagleton T.* The Illusions of Postmodernism. Oxford and Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1996; *Welsch W.* Aesthetization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects. Theory, Culture and Society. 1996, February; Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками / сост., ред. С. Ролл. М.: Р. Элинин, 1996; *КорневщеЕ 2000*: Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 2000; *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык. Минск: Институт современного языка, 2000; Постмодернизм: pro et contra: Материалы Международной научной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий» / ред. А. Дворцова. Тюмень: Вектор Бук, 2002; *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория имени М. И. Глинки. Н. Новгород, 2003; *Ветров В.* Дискуссия о модернизме и постмодернизме в западной философии второй половины XX — начала XXI веков: Дис. ...канд. филос. наук. Тверь, 2004; Музыка в эпоху постмодернизма: Сборник материалов Международной научно-практической конференции / под ред. М. Пылаева. Пермь: ПГПУ, 2005; *Воробьёва Л.* Модернизм и постмодернизм в эволюции массовой культуры: философский анализ: Дис. ... канд. филос. наук. Ставрополь, 2006; *Нагорная Н.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М.: МАКС Пресс, 2006; *Харт К.* Постмодернизм. СПб.: ФАИР-ПРЕСС, 2006, — а также в списке использованной и цитированной литературы: [2, 3, 19, 20, 21, 26, 28, 36, 37, 38, 39, 44, 52, 53, 64, 69, 79, 80, 86, 90, 108, 115, 122, 136, 145, 148, 154, 160, 163, 170, 185, 186, 187, 194, 198, 199].

всего, феномен эволюционного плана, утверждающийся не столько в отрицании и противопоставлении, сколько в наследовании и продолжении. Некое *после*, питаемое антитенденциями, но, вместе с тем, не мыслимое вне характеристик предшествующего периода истории, артикулирующее себя именно в системе этих состоявшихся отношений. Постмодернизм, эта *арт-ИНАКовость* (В. Бычков) современного художественного мира, обнаруживает свойство времени в самом себе, а значит, не завершает культуру, но мыслит себя в качестве одной из исторических стадий её развития, и в этом — его *неокончательность* (Г. Данузер). В условиях исчерпанности фактора новизны как свершившейся в эпоху Нового времени истины ситуация постмодерна открыта для любых компромиссов: идеи формы, проекта, замысла, иерархии подменяют их антиподы — антиформа, случайность, игра, анархия — и такая парадоксальная обратимость фундаментальных основ творчества чревата не только кризисом, но и перспективами. Установка на широко понимаемый синтез, продуцирование вневременных текстов ныне воспринимается в качестве некоей *экуменической парадигмы* (Н. Маньковская), способной вывести искусство из тупиковой ситуации и преодолеть катастрофическую разобщённость человека и мира.

Если авангардизм устремлялся к новому за пределы пространства искусства, то постмодернизм движется в обратном направлении — возвращаясь в пространство искусства, умножает его посредством лишённых эстетической запрограммированности внеперсональных кодов, изощрённых и ироничных *языковых игр*, заново переизобретает изобретённое и рефлексирует по поводу создаваемой им непредметной реальности. Возвращение может быть осуществлено в форме грандиозной религиозно-космической мистерии («Licht. Die Sieben Tage der Woche» К. Штокхаузена (1977–2003)) или чуть менее грандиозной мистерии повседневности (перформансы М. Каттелана, различные концептуальные «высказывания на тему»[27]), в стилистике *космических пасторалей, мета-, китч-музыки* (В. Сильвестров) или *паралитургических жанрах* неоканонизма (В. Мартынов, А. Пярт), в облике *вербальной* (15 текстовых композиций «Aus den Sieben Tagen» К. Штокхаузена (1968)) или *виртуальной* партитур (Третья в жанре «Лебединой песни» (Композиция 74) В. Екимовского (1996)).

Предъявляя искусству его же собственные опус-тексты, цитируя без ссылки на первоисточник, постмодернизм чрезвычайно изобретателен в разновидностях комментария — своего рода концептуальной надстройки: партитура С. Загния «Metamusica» (2002) выглядит как редукция текста Вариаций ор. 27 А. Веберна, из которого исключены все ноты и оставлены только штрихи, паузы, динамика, указания агогики и педали[28]; ансамблевое сочинение А. Кнайфеля «Ещё раз

[27] Например, вариация на тему «новой коллективности»: в то время как художники рассказывают о своей деятельности, их коллеги заматывают всех слушающих скотчем, при этом никто не может уйти и все объединены вместе (Группа «Радек». «Скотч-пати». Манифеста. Франкфурт-на-Майне. 2002). Или вариация на тему «нового восприятия»: профессиональный экскурсовод проводит экскурсию по искусству России XIX века для зрителей, у которых завязаны глаза. «Выключение» органов чувств зрителя призвано изменить обычное восприятие (Юрий Альберт. «Экскурсия с завязанными глазами». Третьяковская Галерея. Москва. 2002) — об этих и других акциях см., в частности: [197].

[28] В современном театре сходными тенденциями отмечено творчество итальянского драматурга, режиссёра и актёра Кармело Бене, соавтора книги Ж. Делёза «Переплетения» (*Bene C., Deleuze G.* Superpositions. Paris, 1979). В альтернативном *театре без спектакля* Бене практикуется постановка парафраз на темы классических пьес, из которых вычитаются главные действующие лица, что даёт возможность второстепенным персонажам выдвинуться на первый план.

к гипотезе», в диалоге с Прелюдией и фугой Иоганна Себастьяна Баха [WTK, I–22 (b-moll)] (1992) является сонорно-статической версией баховского текста, сохраняющей контур оригинальных мелодики и гармонии, но при этом выдвигающей на ведущие позиции параметры тембра, акустики, значение приёмов звукоизвлечения и авторских ремарок; знаменитый роман-центон Ж. Ривэ «Барышни из А.» («Жизнь в исторических цитатах») (1979) представляет собой собрание 750 цитат из сочинений 408 авторов; фильмы «И корабль плывёт» Ф. Феллини (1983) и «Книги Просперо» П. Гринуэя (1991) — квинтэссенция эстетизма в современном кинематографе — целиком основаны на соединении событийно-медитативного игрового ряда и принципов цитатно-аллюзийной драматургии.

При всей декларируемой асубъективности высказывания, отсутствии «речи от первого лица», имитации анонимности и дилетантизма[29], авторство крупных и серьёзных художников всегда очевидно, и в этом неизбежном расхождении теории и практики — ещё один из парадоксов универсального стиля постмодернизма. Принцип *двойного кода* в этой ситуации спроецирован с уровня художественного текста на отношение творца к своему творению.

Известный мастер парадоксов Джон Кейдж якобы сказал однажды, что в музыке ему не о чем говорить. Возможно, эта фраза явилась неким концептуалистским жестом в русле эстетики «4'33» либо простым проявлением эпатажа, столь свойственного личности великого *декомпозитора*. Художническое молчание со знаком минус может стать свидетельством кризиса, ощущения творческой исчерпанности, переоценки ценностей, признаком рефлексии по поводу смысла и необходимости творчества, но может обозначить и вызревание новой художественной парадигмы, выработку иной методики, освоение стилей и техник. Шесть лет молчания Галины Уствольской (1964–1970) предшествовали появлению новой для неё музыки с сакральной программой — Композиций 1, 2, 3 («Dona nobis pacem», «Dies irae», «Benedictus qui venit»). Арво Пярт в течение восьми лет (1968–1976) написал лишь два произведения, посвятив всё время изучению григорианики и старинной музыки, — такова

[29] Вот несколько ремарок-комментариев творцов, адресованных собственному творчеству. М. Бютор: «Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани» — [194]; Дж. Кейдж: «Я оперирую случайным: это помогает мне пребывать в состоянии медитации, а также избегать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях» [45, с. 97]; К. Штокхаузен: «[...] я не сочиняю СВОЮ музыку, но лишь передаю вибрации, которые я получаю [...]» [101, с. 10–11]; В. Мартынов: «Я» есть сумма окружающих меня фактов» — цит. по: [81, с. 118]; В. Сильвестров: «Когда мы оперируем не стилями, а системами, то уходим от понятийной намагниченности стилей в более высокое символическое измерение [...]. Я просто подключаюсь к какому-то более общему корню, а не частному проявлению, уже несущему определённую печать» [23, с. 176]; А. Кнайфель: «вся музыка [здесь] как бы не своя» (об опере «Алиса в стране чудес») — цит. по: *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Н. Новгород: НГК имени М. И. Глинки, 2003. С. 17; Х. Лахенманн: «Главное её [музыки — *М. В.*] содержание высказывается именно композицией, а не композитором. Он — лишь медиум. Он лишь воплощает эти посылки, подчас отворачиваясь от слушателя. Говорит произведение, композитору нечего сказать, но есть что делать» [60, с. 7]; Ф. Караев: «Музыка бесконечна, композитору лишь предстоит открыть её» [57].

предыстория стиля *tintinnabuli*. 1984 годом датируется первый *Opus posth* Владимира Мартынова, которому предшествовала трёхлетняя реконструкция анонимных канонических памятников — период работы над «Музыкой для богослужения — реконструкцией знаменной и строчной литургии» (1980–1983) с параллельным писанием книги «История богослужебного пения». Четыре года фактического молчания Фараджа Караева (1993–1997) ныне могут быть осознаны как непростая попытка самоидентификации и самоопределения в рушащемся мире, договаривание собственного творчества в ситуации интеллектуального вакуума, инициированной и совпавшей с кризисом — распадом великой страны.

Вынужденный перерыв сменился новым творческим подъёмом, стимулированным чередой европейских заказов, — в последующие годы Караев создаёт сочинения в разных жанрах и для разных исполнительских составов: наиболее значительные среди них — «..."Monsieur Bee Line" — eccentric» (для голландского пианиста Марсела Вормса, 1997), «Xütbə, muğam və surə» (для Nieuw Ensemble, 1997), 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg (1998) и «(K)ein kleines Schauspiel...» (для Ensemble TaG из Швейцарии, 1998), «Ton und Verklärung» памяти Э. Денисова (по заказу фонда Беляева, 2000), «Canción de cuna» (по заказу фестиваля *Europäischer Musik Sommer Berlin*, 2001), «Babylonturm» (для голландского Atlas Ensemble, 2002), «Посторонний» (по заказу Института «ПРО АРТЕ», 2002), «Stafette» (для Freiburg SchlagzeugEnsemble, 2003), Drei Bagatellen (для Ensemble Reconsil Wien, 2003 / 2005), Концерт для оркестра и скрипки соло (по заказу Berliner Philharmoniker, 1999–2004); «Terminus II» (для Ensemble Reconsil Wien, 2011).

Размышляя о постмодернистском смысле *пост*, Ж.-Ф. Лиотар характеризует его как некий *ана-процесс* — анамнез, анализ, аналогию и анаморфозу, — адресованный *первозабытому*[30]. Принципиальная открытость современного опуса всевозможным культурным символам, объектам, техникам и стилям делает его потенциально открытым и для множества интерпретаций, в том числе, авторских. Эту характерную для постмодернизма художественную тенденцию Ф. Караев реализует, переоркеструя, переписывая, редактируя свои сочинения. И дело здесь, видимо, не столько в прагматике (возможность конкретного исполнения, заказ), сколько в чисто эстетической потребности — ещё одно возвращение, взгляд со стороны, возможность перетолковать, проговорить, прожить...

Анализируя имманентные свойства поэтики Фараджа Караева — эффект параллельности и обратимости временных планов, слоение культурного пространства, — А. Амрахова соотносит их с семантикой *возможных миров*[31]. Предполагая более детальное освещение данной проблемы в разделах I.3.5

[30] См.: [68, с. 59].

[31] См.: [1, с. 230–247].

и II.5, посвящённых караевской автогерменевтике, остановимся лишь на общих формулировках и аналогиях.

Концепция *возможных миров* имеет логико-философское происхождение — генеалогия понятия восходит к Г. Лейбницу, а в XX столетии, в связи с открытием общей теории относительности и разработкой многоаспектной модели времени, идея *возможных миров* получила новый стимул к развитию в деятельности философов Р. Монтегю, Д. Скотта, Я. Хинтикки, С. Крипке[32]. Для культурного сознания нашего времени актуально представление о потенциальной возможности иного хода событий, проживания других жизней, существования неортодоксальных решений и перспектив. В основе этого представления, как и в основе в изобилии расцветших арт-практик и художественных направлений, лежит отрицание абсолютной истины, ибо сама истина зависит от точки зрения наблюдателя (интерпретатора) того или иного факта, события. Всякая история есть следствие *развилки во времени* (Х. Л. Борхес), избранной интерпретирующим сознанием, поэтому и действительный мир рассматривается лишь как один из возможных, состоявшихся здесь и сейчас.

Сверхисторизм постмодернизма противоположен концепции замкнутого времени, *природоподобию* (Т. Чередниченко) авангардизма. Вместе с тем, постмодернизм «природоподобен», так как использует все существующие в природе ресурсы и материалы, разрушает грань «искусство-жизнь», представляет мир сразу на планетарно-универсальном и фрагментарно-атомистическом уровнях. Его гиперпространство раскрывается одновременно внутрь и вовне, в историю и в природу. Интегральное состояние текста современных произведений искусства представлено разными формами сосуществования нескольких сюжетно-образных линий, нескольких *историй*, которые могут развиваться параллельно (полистилистика, диасинхронизм в музыке и литературе), одновременно (симультанная сцена в театре, многоцентровая композиция в живописи) или модулируя из реального плана в метафорический (театр, кино, литература).

Примерам реализации концепции *возможных миров* в современном культурном пространстве несть числа. Наиболее масштабным и универсальным проектом последнего времени представляется *Новая хронология* П. Фоменко и В. Носовского, базирующаяся на математико-статистических методах исследования и демонстрирующая кардинально иной взгляд на развитие всей истории человечества[33]. Параллельное действие в историческом процессе разнонаправленных факторов, роль категории случайности, сцепление времён, допущение

[32] См.: *Руднев В.* Семантика возможных миров [199].

[33] Разработкой концепции Новой хронологии являются многочисленные исследования учёных — см., в частности: *Фоменко А.* Методы статистического анализа исторических текстов. Приложения к Хронологии. В 2-х т. М.: Крафт–Леан, 1999; Хронология (первый канон). Научное издание. В 7-ми т. М.: РИМИС, 2004–2005; *Калашников В., Носовский Г., Фоменко А.* Астрономический анализ Хронологии. Альмагест. Зодиаки. М.: Деловой экспресс, 2000; *Носовский Г., Фоменко А.* Империя. М.: Факториал, 1996; Библейская Русь. В 2-х т. М.: Факториал, 1998; Введение в новую хронологию. (Какой сейчас век?). М.: Крафт–Леан, 1999; Реконструкция всеобщей истории. Исследования 1999–2000 годов. (Новая хронология). М.: Деловой экспресс, 2000; Русь и Рим. Правильно ли мы понимаем историю. В 5-ти т. М.: Олимп, АСТ, 1999–2001; Старые карты великой Русской Империи. М.: АСТ, 2009; Русь и Рим. В 7-ми томах. М.: АСТ, 2010; Шахнаме: иранская летопись Великой Империи XII–XVII веков. М.: АСТ, Астрель, 2010; Изгнание царей. М.: АСТ, Астрель, ВКТ, 2010; Эт-руски. Загадка, которую не хотят разгадать. М.: АСТ, Астрель, ВКТ, 2010; Где ты, поле Куликово? М.: АСТ, Астрель, ВКТ, 2010 и др. издания.

объединения эстетических систем прошлого и настоящего, сочетание традиционно несовместимых компонентов для создания новой художественной целостности — вот излюбленные приёмы современного искусства, заимствованные у него философией и искусствознанием. Ж. Деррида моделирует воображаемый телефонный разговор на вечные темы между Платоном, Фрейдом, Сократом, Хайдеггером и Демоном («Positions»)[34] — М. Кундера отправляет на совместную прогулку по одной из дорог потустороннего мира Гёте и Хэмингуэя («Бессмертие») — герой В. Пелевина ведёт долгие разговоры с Чапаевым, Кавабатой, Брюсовым («Чапаев и Пустота») — в череде благозвучных повторов В. Мартынов снова и снова воспроизводит идиомы романтической музыки («Войдите!») — всё дальше по пути деструкции смысла уходит персонаж Ф. Караева (*маленький спектакль* «Посторонний»). И когда иллюзорная вселенная кажется освоенной и измеренной, оказывается достаточно одного жеста, чтобы вернуться в реальность: телефонист просит произвести доплату — автор обнаруживает себя в Париже конца 80-х — герой оказывается пациентом психиатрической лечебницы — раздаётся неожиданная реплика «Войдите!» — в дверь, замыкающую пространство концертного зала, просовывается рука с колокольчиком[35]. В роли посредника между двумя мирами выступает единственный подлинный, неизменно присутствующий «персонаж» — авторский иронически-очуждающий взгляд со стороны.

Интерпретация *чужих* сюжетов и вечных мотивов характеризует творческий метод Х. Л. Борхеса[36] — вслед за героями его рассказов, герменевтически переосмысливающими историю, гибридно-цитатные персонажи современной отечественной прозы «переписывают» историю России («Четвёртый Рим» В. Пьецуха, «Посмотри в глаза чудовищ» А. Лазарчука и М. Успенского), удобно устраиваются в пространстве римейков русской литературной классики («Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленник» В. Маканина), совмещают разные культурные роли и занимаются перепроизводством культурных смыслов («Палисандрия» Саши Соколова, «Роман» В. Сорокина, имидж-симулякр *Дмитрий Александрыч* у Д. Пригова[37]). Образ хаотически-самоорганизующегося мира неограниченных возможностей возникает в «Прогулках с Пушкиным» Абрама Терца и «Ночных бдениях с Иоганном Вольфгангом Гёте» В. Пьецуха, дополняя вероятностную линию общения со знаменитостями, являющуюся основой популярной серии «Если бы *N* вёл дневник».

[34] Нечто подобное осуществляет Д. Р. Хофстадтер (Хофштадтер) в книге «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Метафорическая фуга о разуме и машинах в духе Льюиса Кэролла», проводя параллели между картинами, музыкой, физикой, математикой и другими дисциплинами. См.: *Hofstadter D. R.* Gödel, Esher, Bach: An Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Caroll. N.-Y.: Basic Books, 1999.

[35] См. раздел II.7.

[36] Джон Барт назвал прозу Борхеса «постраничными примечаниями к воображаемым текстам», «постскриптумом ко всему корпусу литературы» — цит. по: [15, с. 13].

[37] Создаётся как бы вторичная проза или поэзия, интерпретирующая некую текстовую данность, тематика, синтаксис, фрагменты литературы прошлого становятся материалом иллюстрации онтологической пустоты бытия. Индивидуальность творца проявляет себя не в языкотворчестве и даже не в концепции. Важны манера комбинирования, широта культурного кругозора-цитатника, а также степень авторской иронии по поводу высказанного. Понятно в этой связи парадоксальное замечание А. Битова по поводу романа Юза Алешковского «Николай Николаевич» и поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» — причисляя эти сочинения к жанру литературного памятника, Битов пишет: «То, что на обложке стоит имя автора [...] больше свидетельствует об анонимности литпамятника, чем даже отсутствие имени» — цит. по: *Битов А.* Повторение непройденного // Знамя. 1991. № 6. С. 196.

В системе индивидуального стиля Караева идея *возможных миров* естественным образом проецируется и на сферу внемузыкального творчества, к которой относятся художественные коллажи и литературные штудии — статьи, лекции, стихи, тексты, отдельные высказывания, парафразы, стилизации. Предпочтительная форма изложения — эссеистика, излюбленные жанры — вымышленное интервью, автодиалог, воображаемое письмо[38]. Словесная и изобразительная линии творчества Фараджа Караева на равных с музыкой являют авторскую модель поэтического осмысления мира — те же образы и концепты здесь облечены в видимые формы, названы по имени. Переструктурированные, *сказанные* в другом языке искусства, темы и сюжеты обретают иные измерения, проживают другие жизни. В определённом смысле и тексты, и коллажи композитора являются визуально-вербальным комментарием к его музыкальному творчеству, и в этой художественной деятельности на стыке искусств Караев чрезвычайно созвучен духу эпохи.

Современный художник увлечён идеей комментария и комментаторства, реализуемой всевозможными способами, — здесь и многословные авторские тексты, предваряющие, резюмирующие или сопровождающие основное изложение, отступления *от автора*, ссылки, примечания[39] и реплики *à part*, графическая запись текста и даже описание содержания и средств его передачи[40]. В значении авторского слова может выступать целостный текст, интерпрети-

[38] Обращение к принципу ложных атрибуций является излюбленным приёмом повествования Х. Л. Борхеса — персонажи его прозы нередко комментируют и пересказывают вымышленные тексты, подкрепляя свои рассуждения цитациями, биографическими и библиографическими справками.

[39] Ярчайшим образцом постмодернистского фрагментированного письма является роман Д. Галковского «Бесконечный тупик», состоящий из 949 «примечаний» к «Исходному тексту», которого в романе нет, причём большинство «примечаний» является комментариями к другим «примечаниям» — «примечаниями к примечаниям», «примечаниями к «примечаниям примечаний» и т. д. Все они связаны между собой нелинейными связями и продуцируют эффект «мерцающей» смысловой множественности. Сходным образом выстроен *роман в сносках* П. Корнеля «Путь к Раю. Комментарий к потерянной рукописи», комментирующий отсутствующий текст — «Книгу» Ст. Малларме.

[40] Именно таким образом решены *партитуры* инструментального театра В. Екимовского «Из каталога Эшера» (Композиция 63) и пятичастной Симфонии С. Загния, представляющие собой подробное описание «вербально-визуальной» музыки и нотацию способов её исполнения. В пьесе В. Сильвестрова «Проекции» также нет ни одной ноты, графически обозначены лишь требования к исполнителям. Аналогичный акциональный ряд наряду с традиционной нотацией содержат многие партитуры Х. Лахенманна.

Интересные параллели находим в драматургии абсурда — пьесе Д. Хармса «Балет трёх неразлучников» и телепьесе С. Беккета «Квадрат» I и II: в первом случае текст представляет собой описание перемещений по сцене трёх безымянных танцовщиков, осуществляемое в пределах геометрической фигуры, образованной десятью цифрами, во втором — диаграмму движения, последовательное исчерпание пространства квадрата неким ансамблем актёров, предполагающим разные сочетания (соло, дуэт, трио...).

рующий известный сюжет, факт, явление[41] или ориентированный на переосмысление традиционного жанра[42]. С функцией комментаторства соотносятся и так называемые явления *внутрилитературности* и *внутримузыкальности*, когда содержанием авторского опуса становятся бытующие тексты культуры. Художественный авангард комментировал, чтобы раскрыть суть нового, цель поставангарда — «прояснить» суть старого путём размещения его в новом историческом контексте. Показательны авторские ремарки типа *ну-ну, так-так* в концептуалистской литературе, многочисленные приёмы борьбы с изобразительностью (надпись, комментарий к изображаемому, описание отсутствующего изображения) в акциях перформанса или концептуалистском ассамбляже.

Эссеистике Фараджа Караева свойственны свобода изложения, полиязычие, парадоксальность, ассоциативность, множественность типов дискурса и непредсказуемость их смен, её типичные приёмы — остранение, метафора, аллегория, эллипсис, оксюморон. Нанизываемые вопросы повисают отточиями, а ответы подменяются рассеиванием текста, рассуждениями на тему, отсылками к новым вопросам или уклончивыми репликами-

[41] В литературе моделями такой интерпретации являются, к примеру, исследования А. Синявского — о Пушкине [123], Ю. Кристевой — о Достоевском (*Кристева Ю.* Достоевский. Писание страдания и прощения // Постмодернизм и культура: Сборник статей / отв. ред. Е. Шапинская. М.: ИФАН, 1991. С. 82–87), Ж. Деррида — о Ван Гоге (*Деррида Ж.* Правдивость в живописи. Паспарту // там же. С. 62–79).

Американец Дж. Рокберг характеризует свой опус для виолончели и фортепиано «Ricordanza» как «комментарий к начальному утверждению виолончели соло бетховенской виолончельной сонаты до мажор ор. 102 № 1» — цит. по: [27, с. 93].

Франко-аргентинский композитор О. Страсной создаёт гипер-композицию «Sum» с подзаголовком «От «Воображаемого музея»... к «Воображаемому концерту» — «надгробное слово» на могиле Бетховена и симфонической музыки», — четыре раздела которой являются комментарием к частям классической симфонии. Медленная часть «Y» представляет оркестрованную «Warum» Р. Шумана, а финал «The End» — это рефлексия на последние такты Восьмой симфонии Л. ван Бетховена и одновременно — рефлексия по поводу идеи конца (истории и культуры, симфонической концепции, жизни и т. д.). См. об этом: [166].

Интереснейшие образцы музыкального комментария представляют композиция Л. Ноно «Contrappunto dialettico alla mente» («Диалектический контрапункт наобум») для магнитной ленты, опирающаяся на барочную пьесу А. Банкьери (1608), пьеса «Размышления о хорале И. С. Баха «Вот я пред Твоим троном» С. Губайдулиной для клавесина и струнного квартета, апеллирующая к органной хоральной обработке Баха «Wenn wir in höchsten Nöten sein» (BWV 668), Хоральная прелюдия В. Тарнопольского «Jesu, deine tiefen Wunden» для камерного оркестра — хоральная обработка протестантского хорала из собрания хоральных гармонизаций Баха «371 vierstimmige Choralgesang» (№ 256) — и «Камерные вариации» для 13 исполнителей (Композиция 15) В. Екимовского, в которых осуществлена попытка «буквального» перевода чеховского рассказа «Спать хочется» на язык инструментальной музыки — словесная знаковая система экстраполируется на знаковую систему музыки.

[42] В музыке примером подобного комментария может служить трактовка литургических жанров, предназначенных для концертной эстрады, а также амбивалентное соотношение между жанром и формой в современных симфонии, концерте, опере.

допущениями[43]. Риторическое начало подрывается многочисленными способами дезорганизации письма: его фрагментацией, парцелляцией, отступлениями, фразами-оговорками — всем тем, что способно вызвать к жизни многоголосицу, бартовский *гул* всевозможных смыслов. Ключевой фразой драматургии почитаемого композитором Беккета является *может быть*[44] — лексика караевских текстов изобилует разного рода *да?, нет?, возможно, или,* смысл постоянно ускользает, лавируя между цитатой и аллюзией, означающим и означаемым, разветвляясь и смещаясь в область бессмыслицы, нелепицы: появляется новый персонаж, а потом исчезает так же внезапно, не оставив следа, не став ни причиной, ни следствием, потенциальный сюжет сворачивается в междометие, а самое неприметное слово раскрывается в историю. Такой характер изложения преодолевает бинарность оппозиции речи и письма, текста и контекста — снимая какие бы то ни было ограничения внутренней организации, он размыкает границы текста вовне, сообщая целому свойства открытости, незавершённости. Этот структурный архетип реализован и в музыкальных композициях Ф. Караева.

> Эссеистичность повествования типична для художественной и критической литературы нашего времени. Впрочем, родоначальником такого типа изложения выступила литература философская — большинство исследований М. Хайдеггера, М. Бланшо, Ж. Деррида написаны в манере культурологических эссе, в текстовом пространстве которых сменяют друг друга разные контексты, а взаимопереводимость языков формирует универсальный сверхязык, пригодный для анализа и интерпретации любых артефактов культуры. Что касается соотношения художественного творчества и комментаторства, во многом тон здесь задан представителями литературоведческого постмодернизма — в той же степени, в какой романисты А. Роб-Грийе и Дж. Барт выступают авторами теоретических книг, теоретики М. Бланшо и У. Эко являются создателями художественных произведений.

Своего рода метаязык озвучивает караевскую *Книгу беспокойств*, оформленную в виде авторских литературных и художественных коллажей, — собрание вырезок из периодических изданий разных лет, перемежаемых аннотациями к собственным сочинениям и мыслями *по поводу*[45]. *Книга*

[43] «Скорее всего — да... Или же — нет? Может быть?.. Ящик — пуст?..» — цит. по: [195].

[44] Впервые на это указал французский театральный критик Э. Жаккар — см.: [55, с. 12].

[45] Интересная параллель: в 2003 году на выставке британского художника Фрэнсиса Бэкона (1909–1992) в венском Kunsthistorisches Museum, помимо оригинальных работ, были представлены также и репродукции произведений живописи, фотографии, фрагменты газет, которые художник хранил, предварительно вырвав из книг, журналов и каталогов — часто в измятом виде, с канцелярскими скрепками на стыке деформаций, — и которые составляют часть его творческого наследия.

Герои современной прозы нередко прибегают к подобной практике формирования целостности на базе компоновки разрозненных фрагментов — идёт ли речь о коллекциони-

создаётся с начала 60-х годов и включает около ста текстов, сгруппированных в две главы: *Wie geht es?..* и *De profundis*. Амальгама фраз, цитат, жанров и форм высказывания, осколки речевых актов, дисконтинуум слов и знаков, обнаруживающих связь на расстоянии, парасемантика, компиляция графики, живописи, поэзии и газетного репортажа, концептуального построения и философской сентенции — всё это рождает культурный интертекст, гипертекст, единый и множественный одновременно. Его нелинейность и алогизм сродни структуре сознания — потока, в котором причудливо переплетены переживания и ассоциации, а презумпция стабильности смыслов и значений подвержена сомнению.

Подобная текстуальная модель, использующая многоуровневый тип организации, нашла широкое применение в современной культуре: ряд литературно-философских сочинений Ж. Деррида представляет собой тексты, сочетающие элементы научного трактата и романа в письмах, трагифарса и автобиографических заметок[46]; метод *ПОСТ-адекваций*, разработанный московским философом и искусствоведом В. Бычковым для анализа объектов и предметов постмодернистского искусства, на вербальном уровне реализует себя в форме специфических текстов — синтеза философско-искусствоведческих эссе, поэтических структур и «потока сознания»[47]; роман А. Битова «Пушкинский дом» балансирует на грани художественной литературы, эссеистики, литературоведения и культурологии; децентрированный мир романа Саши Соколова «Школа для дураков» собран из осколков жанров, обрывков дискурсов, фрагментов языковых структур; техника совмещения в рамках одной ленты документального и художественного рядов, как и приём *фильма в фильме*, широко используются в творчестве М. Антониони, К. Лелюша, Фр. Трюффо, Ф. Феллини, Т. Абуладзе, К. Муратовой, А. Сокурова.

Современное произведение, в котором литература граничит с философией и психоанализом, а художественные методы мышления переплетены с научными, часто оказывается явлением паралитературы, параэстетики. Его смысл незавершён, финал чреват новым началом, образы метафоричны — через сопоставление фигуративного и ассоциативного рядов всегда просвечивает несказанное, несбывшееся. Партитуры Фараджа Караева не завершаются — они прекращаются, с тем, чтобы в следующем сочинении вновь был пройден путь от вопроса к многоточию, от смысла к бессмыслице, от логики к абсурду, от космоса к хаосу. В таком ракурсе всеединства, покрывающем всё многообразие

рования поначалу не связываемых в некое единство вещей, осуществляемым доктором Абу Кабиром Муавией (М. Павич. «Хазарский словарь», 1983), или о собрании выписок из словарей, научных и научно-популярных книг, накалываемых г-ном Гайзером на стены собственного дома (М. Фриш. «Человек появляется в эпоху голоцена», 1979), — методе, буквально воспроизводящем процесс выведения идеи, описанный В. Шкловским в эссе «Как мы пишем» — см. с. 55 настоящего исследования.

[46] См., в частности, «Positions» («Позиции») (1971–1972), «Glas» («Похоронный звон») (1974), «La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà» («Почтовая открытка: От Сократа к Фрейду и дальше» (1980), «Psyche: Inventions de l'autre» («Психея: Изобретения другого») (1987).

[47] См.: [19].

стилистики, форм и жанров, феномен караевского творчества может быть рассмотрен как один огромный гипертекст, сотканный из отсылок и примечаний к самому себе. В системе этого всеохватного и внутренне разомкнутого образования отдельное произведение трактовано с позиции отражения единого — бесконечно релятивизированный текст между текстами, носитель множественного смысла, *вещь с двойным дном*. Каждый фрагмент в свёрнутом виде хранит память о других текстах-сочинениях, он же содержит гены будущего, и в этом тонко организованном соподчинении связей, укоренённом в принадлежности множества единому универсуму, заключён смысл понятия и явления индивидуального стиля.

Мир музыки Фараджа Караева интеллектуален и поэтичен, его лирика беззащитна, а чувственность сокрыта маской иронии. В художественной панораме современности этот авторский голос различим и узнаваем, как узнаваема и его интонация — печальное и чуть отстранённое *Да?.. Нет?.. Отнюдь... Увы, не удалось. Не знаю, не уверен...*[48]

2. Жанр и имя

...сохраняет интонацию,
которая допускает и чеканящий шаг эпоса,
и шутливую пародию,
и невероятно грустное, тоскливое
ощущение мира.

Из Книги беспокойств Ф.К.

Один из героев прозы Хорхе Луиса Борхеса, описывая категориальный метод, лежащий в основе разработанной им универсальной языковой системы, ссылается на классификацию, приписываемую некой китайской энциклопедии: «На её древних страницах написано, что животные делятся на: а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак, з) включённых в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух»[49].

Под своим знаменитым рисунком трубки (картина «Вероломство образов», 1928–1929) Рене Магритт помещает фразу-противоречие — «Это не трубка», проецируя принцип расхождения предмета и образа, видимого

[48] Цит. по: [195].

[49] См. рассказ «Аналитический язык Джона Уилкинса»: [15, с. 218].

и называемого на творчество в целом — изображая не соответствующие надписям формы и объекты и давая имя отсутствующему изображению[50].

Оба подхода актуальны при анализе проблематики современной жанровой таксономии и номинологии искусства, оба обусловлены способностью мыслить вне привычного пространства связей: в одном акцентирована возможность объединения в систему потенциально любых компонентов, в другом — магический акт именования, разрушающий обыденность восприятия.

В художественном творчестве, изобилующем примерами ассоциативных замещений и метафорических контекстов, нередко искусственно моделируется ситуация, в которую в романе «Сто лет одиночества» Г. Маркес поместил горожан Макондо: сопротивляясь поразившей их эпидемии беспамятства, они надписывают окружающие предметы, со временем забывая назначение поименованных вещей. В сходном положении дешифратора авторских кодов оказывается современный зритель / слушатель, от которого при восприятии живописного полотна или музыкального произведения требуются интеллектуальные затраты *читателя*, обладающего навыками эксперта в области истории культуры. Художественный опус сегодня приглашает не столько к просмотру / слушанию, сколько к внимательному *чтению*, трудность которого усугублена отсутствием (или, напротив, наличием) комментария его творца, — в свете концепции «идеального читателя» У. Эко, «автор не должен интерпретировать своё произведение»[51].

Эволюция жанра как одной из наиболее устойчивых в плане семантики морфологических единиц искусства, как в зеркале, отражает процессуальность смены направлений, стилей и — шире — парадигм творческого мышления. В XX веке ведущие позиции в сфере жанрообразования принадлежат тенденциям жанровой диффузии, характеризуемой экспериментами по созданию гибридных структур, и жанровой нейтрализации, освобождения от ореола ассоциативности, результатом которых становится *сочинение* жанра. Показательно, что оба вектора сходятся в аспекте уклонения от жанрового канона, что является стимулом к порождению канона нового, заявляющего себя, в том числе, и как антижанр. Новый смысл маргинальных жанров возникает как итог пограничных столкновений с доминирующей культурой[52].

---

[50] Таковы подписанные пустые овалы и цветные пятна картин «Словоупотребление» (1927), «Пейзаж со столом, кроватью и скрипкой» (1965), «Персонаж, идущий к горизонту» (1928–1929) или фигуры полотна «Ключ к грёзам» (1930), не соответствующие надписям: яйцо — «l'Acacia» (акация), туфля — «la Lune» (луна), шляпа — «la Neige» (снег), свеча — «le Plafond» (потолок), стакан — «l'Orage» (буря), молоток — «le Désert» (пустыня). По мысли Магритта, «искусство изображения — это искусство мышления, призванное подчеркнуть важность человеческой способности видеть» — цит. по: [89, с. 90].

[51] Цит. по: [145, с. 428].

[52] Расшатывание жанровых границ неизбежно в Новом и Новейшем искусстве, говорящем новым языком, подтверждением чему служит становление и развитие футуризма и кубофутуризма, абстракционизма и конструктивизма, дадаизма, поп-арта и других художественных течений XX столетия, отрицающих или переосмысливающих традицию.

Говоря о «строительстве» жанра как *генеральном творческом методе* И. Стравинского, С. Савенко отмечает, что жанровое «сочинение» явилось для композитора «частью композиции», «проявлением индивидуальной стилистической позиции» — касается ли это изобретения миксов, требующих новых имён, или неоклассической работы по модели, скрывающей за традиционными наименованиями оригинальные образцы жанровых решений[53]. Вслед за Стравинским ориентация на создание *opus unicum* вдохновляла и представителей второго авангарда, в творчестве которых жанровая конкретика уступила место абстрактно-нейтральным *Композиции №...* и *Музыке для...*[54], указавшим прямой путь к концептуалистским конструкциям искусства конца столетия.

Находящийся на границе музыкального и внемузыкального, жанр с появлением новых средств и методик обработки звука трансформирует свою структуру и меняет имя — примером тому служит история развития электроакустической композиции во всём арсенале используемых технических ресурсов: от магнитной записи — к звуковому синтезу и компьютерному программированию, от Studio d'Essai — к I.R.C.A.M., от скромной *tape-music* П. Шеффера — к глобальным проектам Я. Ксенакиса и А. Пуссёра.

В этой связи представляются интересными аналогичные тенденции в родственной музыкальному искусству области фонетической поэзии, где осуществлённые в конце 40-х годов эксперименты со скоростью плёнки, стерео- и панорамными эффектами, обратным запуском магнитной записи и сэмплингом стимулировали жанровый «бум», породив множество «пограничных» разновидностей: *Métapoésie* (Альтагор (Ж. Вернье)), *text-sound composition* (Л.-Г. Будин, С. Хансон, Б. Э. Йонсон), *Instrumentations verbales* (Ж.-Л. Бро), *concrete sound poetry* (Б. Коббинг), *Verbosonie* (Х. Дамен), *Ultra-Lettrism, Crirythme, Musique concrete vocale* (Фр. Дюфрен), *Poèmes partitions / poésie sonore, Mécano-poèmes, Biopsies* (Б. Айдсик), *poèmes lettristes, lettrism sonore* (И. Ису), *Audiotettura, poesia sonora* (А. Лора-Тотино), *Verbophonie* (А. Петронио), *Poèmes audio-visuels, sonorisierte audiovisuelle Gedichte* (П. де Врее), *Mégapneumes* (Ж. Ж. Вольман), *Expressionen, Reihungen* (Г. Рюм), — ставших платформой исторически более поздних *Lautprozesse* (К. Клаус), *articulationen* (Фр. Мон), *auditive Poesie, Lautgedichte* (Г. Рюм), *audio-poèmes, poésie sonore / électronique* (А. Шопен), радио-хэппенингов на основе *monster-languages* (Э. Фальстрём), *Lautmusik, Musiksprechen, Akustische и Optische Lautgedichte* (Й. А. Ридль), *skribentische Lautpoesie* (В. Шерстяной), *Lingual Music* (Л. Гринхэм), а также саунд-техники в сочетании с компьютерным преобразованием звуков и голосов, разрабатываемой отечественными поэтами (Б. Констриктор, Б.Кипнис, И. Лощилов, С. Проворов, Ры Никонова, С. Сигей, А. Горнон и другие) — см.: *Шольц К.* К истории немецкой звуковой поэзии [138, с. 38–63] и *Лентц М.* Краткий очерк истории саунд-поэзии / музыки после 1945 года [138, с. 130–137]. Предшественницей текста-звуковых новаций можно считать созданную К. Швиттерсом в 1922–1932 годах «Ursonate in Urlauten» («Прасонату в празвуках»), 29-страничная партитура которой была опубликована в 1932 году в журнале «Merz».

[53] См.: [109, с. 163, 153].

[54] Типичное неоканоническое образование, жанр *музыки для...*, как и многое в XX веке, вырос из традиции барочных именований. Интересные наблюдения относительно культурных перекличек барокко и современности содержатся в книге: *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. См., в частности, пятую главу «Проблема музыкального жанра», с. 152–176.

В свою очередь, в среде музыкантов идеи, близкие звуковой поэзии, в 50-е — 60-е годы были реализованы в творчестве К. Штокхаузена («Gesang der Jünglinge»), Д. Шнебеля («Für stimmen (... missa est)», «Glossolalie», «Maulwerke»), Л. Берио («Thema (Omaggio a Joyce)», «Visage»), Б. Мадерны («Dimensioni» no.2), Д. Лигети («Aventures», «Nouvelles Aventures»), П. Анри в сотрудничестве с саунд-поэтом Фр. Дюфреном («Granulométrie», «La noire à soixante + Granulométrie»), многочисленных *лекциях* и *чтениях* Дж. Кейджа, экспериментальных опусах представителей течения *Fluxus*.

В творчестве Фараджа Караева именование жанра выступает одним из параметров индивидуализации авторского замысла. Отдавая предпочтение жанрам камерной музыки и жанрам на стыке искусств, композитор уходит от воспроизведения *семантико-тектонических функций* традиционного музыкального дискурса (компонентов жанра как целостной системы), создавая новые контекстные связи, пересочиняя, смешивая, *изображая*[55] — и в конечном счёте исчерпывая для себя те или иные жанровые характеристики[56]. Караевские *in mixto genere* устанавливают амбивалентные отношения между жанром и именем, жанром и формой, представляют жанровый архетип в опосредованном, отражённом виде. Даже в тех случаях, когда имена прототипов фигурируют в качестве названий опусов — Соната, Концерт, Симфония, — они мыслятся, скорее, как метафора, воспоминание о генезисе, семантике жанрового имени. Тем более что дополняющий их авторский

[55] *Семантические* и *тектонические функции жанров*, *вторичный (изображаемый) жанр* — термины Е. Назайкинского.

[56] В этом смысле представляется определённой закономерностью парность сочинений в системе караевской жанровой топонимики: два балета («Тени Кобыстана» (1969) и «Калейдоскоп» (1971)) и две сюиты из музыки к балетам (1970, 1971), две оперы (неоконченная «Утро третьего дня» («Орфей и Эвридика») (1975) и моноопера «Journey to love» (1978)), две симфонии («Гойя» (1979) и «Tristessa» (1980 / 1982)), две фортепианные сонаты (1965, 1967), два концерта для солирующих инструментов с оркестром (Концерт для фортепиано и камерного оркестра (1974) и «1967–1987», Концерт (Второй) для фортепиано (по скрипичному концерту Кара Караева) (1987)), два концерта для оркестра (Концерт для оркестра и скрипки соло (2004) и «Vingt ans après — nostalgie...» (2009)), две пьесы для сопрано и камерного ансамбля («Canción de cuna» (2001) и «Hommage à Alexei Lubimov» (2004)), четыре сюиты — две для фортепиано (Детская полифоническая сюита (1968) и «Musik für die Stadt Forst» (1992)) и две для инструментальных составов («Три «ля» (1966) и «In memoriam...» (1984)), четыре крупных музыкально-сценических композиции в эстетике инструментального театра, из которых две так или иначе предполагают участие голоса («Der Stand der Dinge» (1991) и «Посторонний» (2002)), а две решены только инструментальными средствами («В ожидании...» (1983 / 1986) и «Ist es genug?..» (1993)), два цикла из трёх пьес («Aus...» (*три фрагмента*) (1990) и Drei Bagatellen (2003 / 2005)), *маленький (не)спектакль* («(K)ein kleines Schauspiel...» (1998)) и *маленький спектакль* («Посторонний» (2002)), две пьесы с участием неевропейских инструментов («Xütbə, muğam və surə» (1997) и «Babylonturm» (2002)), две сольные инструментальные пьесы («Terminus» для виолончели (1987) и «Schönnheit — Utopie?» для гитары (1999)), две пьесы для двух фортепиано (Соната для двух исполнителей (1976) и «Musik für die Stadt Forst» (1992)), две пьесы для ударных инструментов («Stafette» (2003) и «Malheur me bat» (2003)) и, наконец, пяти «Ton und Verklärung» (2000) / «Verklärung und Tod» (2001) с его структурообразующим принципом взаимного зеркального отражения.

комментарий — ставший частью названия или подзаголовком сочинения, — будучи превращён в некий концептуалистский жест, как правило, оспаривает первичный жанровый смысл: «Орфей-симфония» — *музыкально-сценическая ретроспекция*, Соната *для двух исполнителей*, Концерт *для оркестра и скрипки соло*, «K(ein) kleines Schauspiel…» (*«Маленький (не)спектакль…»*)[57].

В отношении загадочных названий своих картин, отрицающих единство изображённого объекта и его имени, Р. Магритт замечал: «Они выбраны так, что мои образы никак нельзя поместить в привычную обстановку, и автоматическое мышление, в попытке застраховать себя, безуспешно попыталось бы это сделать»[58]. Данная сентенция с успехом проецируется на творческий метод Караева, в русле которого феномен именования выступает важнейшей частью музыкального контекста. Названия подавляющего большинства опусов композитора иноязычны, и в этой особенности — не только обусловленность тем или иным заказом, но, очевидно, и подспудно присутствующее желание продлить, сохранить тайну, связанную и с возникновением имени сочинения, и с его отношением к музыкальному тексту[59], — показательно, что в Серенаде «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», её камерной версии «1791» и фортепианной миниатюре «…"Monsieur

[57] Классичность жанровых названий апеллирует к культурной памяти, являясь одним из компонентов музыкальной интертекстуальности. Многие ярчайшие представители авангарда, со временем осознав тупик радикальных новаций, вернулись в лоно традиции, обратившись, в том числе, и к системе устоявшихся жанров. Показательна, к примеру, эволюция Д. Лигети, в ранний период творчества избегающего ссылок на жанровую атрибуцию («это оркестровая пьеса [«San Francisco Polyphony» — *М. В.*], не являющаяся ни симфонией, ни концертом, и поэтому я назвал её полифонией» — цит. по: [179, p. 66], — а в последних сочинениях, напротив, использующего названия жанров в качестве названий частей: Praeludium (I) — Aria / Hoquetus / Choral (II) — Intermezzo (III) — Passacaglia (IV) — Appassionato (V) (Концерт для скрипки и симфонического оркестра, 1990–1992); Hora lunga (I) — Lamento (V) — Chaconne chromatique (VI) (Соната для альта, 1991–1994).

[58] Цит. по: [89, с. 89].

[59] В истории музыки последних ста лет достаточно примеров, иллюстрирующих всевозможные способы шифровки или сокрытия имени, — вспомним цикл фортепианных прелюдий К. Дебюсси с заголовками, помещёнными в конце пьес, фортепианный «Makrokosmos I–II» Дж. Крама, где посвящения определённым людям также указаны в конце пьес и зашифрованы в виде инициалов имён, популярные в среде авангарда научные и псевдонаучные названия, отражающие общелогические и структурные понятия: «Hyperprism» и «Ionisation» Э Вареза, «Chronochromie» О. Мессиана, «Formazioni» и «Ekphrasis» Л. Берио, «Anaklasis» и «Polymorphia» К. Пендерецкого, «Pithoprakta» и «Achorripsis» Я. Ксенакиса, «Seismogrammes» и «Paraboles-Mix» I–III А. Пуссёра, «Topofonica» Б. Шеффера, «Interpolation» и «Extensions» Р. Хаубеншток-Рамати, — разнообразные музыкальные и немузыкальные «ребусы»: «0'00"» Дж. Кейджа, «ST/10 1-080262» и « ST/48 1-240162» Я. Ксенакиса, «… a roue» и «C+M+B» Х. Рехбергера, «…» Л. Купковича, «Bez tytułu» Т. Сикорского, «Не пьyesy», «КА-24 non-прелюдии» И. Соколова и другие сочинения.

Известна негативная реакция А. Шёнберга на просьбу издателя дать название оркестровым пьесам ор. 16: «В целом идея несимпатична. Поскольку музыка чудесна именно тем, что можно сказать всё так, что знающий всё поймёт, и, вместе с тем, не выболтать свои тайны — те, в которых не признаешься и себе. А название выбалтывает» — цит. по: *Власова Н.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. С. 191.

Bee Line" — eccentric» названия, помещённые в скобки, даны в конце частей и пьесы, а в композициях «In memoriam...» и «Vingt ans après — nostalgie...» адреса посвящения (Альбану Бергу, Альфреду Шнитке и Эдисону Денисову) анаграмматически зашифрованы в заголовках частей и заглавии пьесы[60].

Проявлением указанной тенденции становятся и разнообразные способы дезорганизации авторского дискурса, как комментирующего, так и номинативного: фрагментация, фразы-оговорки, скобки, уводящие от однозначности толкования к множественной интерпретации. Таковы излюбленные караевские отточия — символ разомкнутости текста и смысла, знак умолчания, избавляющий от необходимости утверждения любого рода, — «В ожидании...», «...alla "Nostalgia"», «Aus...». Название композиции выглядит как выхваченная из некоего контекста фраза, что, безусловно, является ещё одной из мистификаций автора, ибо вместо контекста слушателю предлагается подтекст, степень проникновения в который напрямую зависит от его эрудиции и восприимчивости к коннотациям. В ряде сочинений синтаксическая незавершённость дополняется / заменяется вопросительным речевым нюансом, в той же степени лишённым качества итоговости, — «Ist es genug?..», «Вы всё ещё живы, господин министр?!», «Schönnheit — Utopie?».

Образцы интертекстуальной ассоциативности и паратекстуальности, заглавия опусов Караева нередко либо оказываются цитатами или стилистическими и смысловыми инверсиями бытующих в культуре имён — «Der Stand der Dinge», «Journey to love», «Malheur me bat», «Ton und Verklärung» / «Verklärung und Tod», «The [Moz]art of elite», «Canción de cuna», уже упомянутые «В ожидании...», «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», «...alla "Nostalgia"», «Vingt ans après — nostalgie...», «Ist es genug?..» и «..."Monsieur Bee Line" — eccentric»[61], — либо содержат в своей структуре элементы диалогической и игровой лексики — «...a crumb of music for George Crumb», «"Monsieur Bee Line" — eccentric, или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!»[62]. С комплексом версий последнего из упомянутых сочинений соотнесена оригинальная концепция «фабульного» роста текста, сопровождаемого пропорциональным

[60] Анализу большинства сочинений, упомянутых в данном разделе, будут посвящены отдельные разделы монографии.

[61] Название каждого из этих сочинений является цитатой или парафразом названия известного поэтического, кино- или музыкального текста — подробнее об этом см. в разделе I.3.2.

[62] Игровые подмены свойственны и названиям, данным Фараджем Караевым ряду переложений музыки отца, — в частности, Второй струнный квартет Кара Караева обрёл версию для струнного оркестра под именем «Quasi uno concerto grosso», фортепианная пьеса «Царскосельская статуя» — версию для симфонического оркестра под именем «Quasi una fantasia», Соната для скрипки и фортепиано — версию для скрипки и симфонического оркестра под именем «Quasi uno concerto» (Концерт № 2) — см. об этом в разделе I.3.8.

увеличением количества единиц пунктуации, — генезис закадрового «персонажа» выводится из генезиса названия композиции[63], подобно тому, как образ тыняновского поручика Киже вырастает из случайной описки, ставшей именем[64].

Вместе с парадоксальностью соединения несоединимого, игрой текстов против смысла, выражением крайней степени образной абстракции, заглавия могут включать в себя отсылку к фактору формообразования, обусловленному особенностями конструкции или жанровой природы сочинений, что особенно актуально для композиций, в которых жанр выполняет функцию внутренней составляющей сложной смысловой структуры, — 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg, «Xütbə, muğam və surə», «Aus...», Четыре постлюдии[65], Drei Bagatellen.

Говоря о взаимной несводимости (невозможности замещения) языков искусства, М. Фуко акцентирует момент условности отношения названия к изображаемому, ибо, «сколько бы ни называли видимое, оно никогда не умещается в названном»: «[...] имя собственное в этой игре не более чем уловка: оно позволяет показать пальцем, то есть незаметно перейти от пространства говорения к пространству смотрения, то есть удобным образом сомкнуть их, как если бы они были адекватны»[66]. Наблюдение, осуществлённое на материале вербального и изобразительного искусств, едва ли не более убедительно в вопросе соотношения слова и музыки, формы и «силуэты изображения» которой достаточно абстрактны и неопределённы для того, чтобы допустить значительную свободу словесного образа, — *называя* музыку, композитор, в первую очередь, делает это *из уважения к именованию*, слушатель же, воспринимая музыку через её имя, полагает, что постигает саму музыку[67].

[63] См. раздел I.4.3.

[64] Порождающая функция имени собственного при структурировании оригинальных имён художественных текстов и целостных композиционных систем в искусстве XX века хорошо известна: от пьес «Muoyce» (*mu*[sic] + [J]*oyce*), «Mureau» (*mu*[sic] + [Tho]*reau*) Дж. Кейджа и «Волокос» (ракоход фамилии автора) И. Соколова — до *Merz-Prinzip* (от [Com]*merz-* [und Privatbank] и *merzen* (отбирать, браковать (*нем.*)) К. Швиттерса и абсолютизирующего идею вариабельности композиционного метода А. Пуссёра, производного от имени *Икар*, — «Methodicare» (method + Icare).

[65] О значении жанра постлюдии в творчестве композитора см. разделы I.4.2 и III.5.

[66] Цит. по: [133, с. 47].

[67] Этот условный диалог композитора и слушателя, осуществляемый посредством знакомых обеим сторонам «объектов» (слов), в обратном смысле моделирует ситуацию, описанную в третьей части романа Дж. Свифта, когда Гулливер, знакомясь с деятельностью Большой Академии столицы Бальнибарби Лагадо, встречает учёных мужей, которые общаются без помощи слов, показывая друг другу те или иные предметы, в большом количестве переносимые ими в мешках, тем самым опровергая уверенность в том, что, владея словами, мы владеем и самой Реальностью.

Парадоксальную реплику автора «Эссе об имени» Ж. Деррида: *имя собственное — не собственное* — можно трактовать и как формулу подобного типа коммуникативных связей.

Энигматика и неоднозначность караевских заголовков всецело принадлежат его музыке — *объекту в воображаемом пространстве*[68], приближаясь к её метафорическому языку и реализуя суть поэтического символизма — никогда не называть Идею по имени. Акт именования придаёт ирреальному качество достоверности реального, в то время как путь постижения, интерпретации может идти не только от явного сюжета к скрытому, но и в обратном направлении, — именно об этом знаменитое высказывание П. Клее: «искусство — не в воспроизведении видимого, а в том, чтобы сделать видимым»[69].

Философия имени получила фундаментальную разработку в феноменолого-диалектическом учении А. Лосева, содержащем описание, вывод и объяснение 67 моментов бытия слова-имени и рассматривающем картину *мира-как-имени* (слова). Процесс именования *вещи*, понимаемой не как чувственный объект, но как выражение сущности, трактован в качестве стержня бытия, ибо лишь с именем *вещь* самопроявляется и воплощается в инобытии, — тем самым, имя представляет смысловую энергию, сердцевину сущности предмета, символ, воплощающий богатство апофатических возможностей истолкования[70].

«Мысль, которая видит» (1965) — таково название одной из поздних картин Рене Магритта, мастера игры слов и образов, на обороте репродукции своего самого знаменитого полотна «Это не трубка» написавшего: «Название не противоречит рисунку; оно утверждает иным способом».

[68] Определение, данное Д. Лигети собственной музыке.

[69] Замечателен пелевинский образ проявляемого смысла, словно иллюстрирующий мысль Клее: смотря на слово *Бог*, напечатанное через трафарет, человек от видимости смысла переходит к видимой форме, неожиданно обращая внимание на межзнаковые пустоты, — «и там-то, в этом «нигде», единственно и можно встретить то, на что тщатся указать эти огромные уродливые буквы, потому что слово «Бог» указывает на то, на что указать нельзя» — цит. по: [95, с. 179].

[70] Имя есть «сгущённое в смысловом отношении слово», *«символически-смысловая, умно-символическая энергия сущности»*, «расцветшее и созревшее сущее», «максимальное напряжение осмысленного бытия» [73, с. 127, 162, 164, 166]; «окончательный и последний предел самовыявления вещи», *«явление* вещи и самораскрытие вещи», «самостоятельный, не сводимый ни на сущность-в-себе, ни на явление-в-себе символ» [70, с. 847, 848, 877].

3. Лики интертекстуальности

Всякий, кто найдёт в моём сочинении цитаты
или ещё что-нибудь интересное,
не должен искать во всём этом скрытый смысл
и строить иллюзии...

Из Записных книжек Ф.К.

3.1. К теории интертекстуальности

XX век изменил отношение ко многим понятиям гуманитарной культуры, расширив сферу их применения и сообщив их трактовке новые аспекты. Одним из ключевых в этой связи предстаёт феномен текста — предмет и объект научных изысканий философской герменевтики, литературоведения, филологии, лингвистики, семиотики, структурной и генеративной поэтики. Понимая под текстом любую знаковую систему, обладающую внутренней связью составляющих её элементов на основе отношений синтактики, семантики и прагматики, необходимо признать и существующую a priori потребность в герменевтическом комментарии, толковании как способе прочтения, или дешифровки данной текстовой системы.

Языки искусства, возможно, как никакие другие языки культуры, способны к производству многослойных, «открытых» текстов, текстов-процессов, в интерпретации которых каждая эпоха находит нюансы, созвучные современности. Возникает связь обратной перспективы — не только стили и произведения прошлого формируют предысторию настоящего, но и то, что создаётся на наших глазах, ощутимо влияет на ранее высказанное и изображённое, смещая акценты восприятия, изменяя оценки, отрицая или, напротив, постулируя прежние смыслы[71].

Ассимилируя совокупный исторический опыт, вновь создаваемый художественный текст вне зависимости от желания автора оказывается своего рода

[71] Ещё в 1917 году Т. С. Элиот утверждал: «Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретают полноту лишь в сопоставлении с поэтами и художниками прошлого. О нём нельзя судить отдельно; нужно — для контраста и сравнения — поместить его в один ряд с мастерами былых времён. Для меня — это принцип не только исторической, но и эстетической критики. И совсем не обязательно, что стрелка весов, на чашу которых ложится произведение поэта, непременно склонится в сторону шедевров прошлого; тут не односторонняя связь: создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествовавшие ему произведения. Существующие памятники образуют некий идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства. Этот установившийся ряд завершён до появления нового произведения; и, чтобы выстоять перед лицом новизны, он *весь*, хоть немного, должен измениться; так перестраиваются соотношения, пропорции, значение каждого из произведений искусства применительно к целому; это и есть сохранение связи между старым и новым. Мысль о том, что прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым [...]». Цит. по: [147, с. 170–171].

«гетероглоссией», бесконечным континуумом ассоциаций, трансформаций, переплетений и наслоений слов, лексем и смыслов, пришедших из недр языковой памяти, — эта обусловленность семантикой и синтаксисом культуры сквозит в поэтических репликах, которыми так богата литература: *чужих певцов блуждающие сны* (О. Мандельштам), *и вот чужое слово проступает* (А. Ахматова), *всегда одна и та же мелодрама, лишь имена меняются* (Т. Готье), *полустёртые, много раз переписанные пергаменты* (М. Фуко). «Бродячие» сюжеты, реминисценции мотивов, жанровые парафразы, устойчивая иконография, весь разнообразный аллюзийный потенциал, раскрываемый посредством системы субкодов и межтекстовых связей, обнажает факт существования культурного *пред-текста*, во многом ответственного за процесс знако- и текстообразования нового опуса.

Лидер французского постструктурализма Ю. Кристева, характеризуя текст как «транслингвистический механизм, перераспределяющий языковой порядок путём установления отношений между коммуникативным словом, нацеленным на передачу непосредственной информации, и разными типами предшествующих или синхронических высказываний», определяет его через понятие *продуктивности*, в качестве одного из критериев указывая на «пермутацию текстов, интер-текстуальность: в пространстве одного текста множество высказываний, взятых из других текстов, скрещиваются и взаимно уничтожают друг друга»[72]. Применяя к тексту романа два типа анализа — *супрасегментальный* (остающийся в рамках данного текста) и *интертекстуальный* (направленный за его пределы), — учёный отмечает значение диахронического параметра в процессе производства текста: «понятие диахронической трансформации позволяет нам, с одной стороны, определить специфику дискурса, именуемого литературным, как интертекстуальную. Мы называем литературным всякий дискурс, который производен от интертекстуального метода, то есть разворачивается, присоединяя к поверхности своей собственной структуры, определённой отношениями субъекта / адресата, пространство чужого текста, которое он видоизменяет. С другой стороны, понятие диахронической трансформации оправдывает включение в порождающую модель романического текста механизма интертекстуальности»[73].

Введённое Кристевой понятие интертекстуальности[74] выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства, став, по сути,

[72] См.: [176, p. 12].

[73] [Ibid. P. 68–69].

[74] Термин *интертекстуальность* впервые встречается в эссе «Слово, диалог и роман» (1967), в котором Кристева формулирует понятие интертекстуальности на основе переосмысления диалогической концепции М. Бахтина, опираясь, в частности, на его исследование «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924): «Диалогизм Бахтина идентифицирует письмо одновременно как субъективизм и комму-

концептом художественного текста и методологической основой его интерпретации[75]. Динамическая модель интерпретации, работающая на основе механизма ассоциативности, *ставшей* текстовой структуре предпочитает структуру *становящуюся*, потенциально бесконечную в плане *смыслопродуктивности*[76] текста[77]. Поиски смысловой полноты, сопряжённые с идеей производства текста в процессе его чтения / интерпретации, побуждают к увлекательным экскурсам в область истории культуры — так рождаются метатексты о *книгах в книге*: Ю. Кристевой — о средневековом романе А. де Ла Саля «Jehan de Saintré» [176], Р. Барта — о рассказе О. де Бальзака «Сарразин» [7]; многослойные смысловые индукции[78], осуществляемые Б. Гаспаровым — на примере прозы Л. Толстого [32, с. 326–347], И. Смирновым — на примере «Бесов» Ф. Достоевского и поэзии Б. Пастернака [113 и 112]; семантико-ассоциативные параллели, выявляющие архетипы и типологическое сходство авторских стилей, демонстрируемые М. Ямпольским — на примере фильмов Д. У. Гриффита, Ф. Леже, Л. Бунюэля – С. Дали и Ю. Тынянова – А. Файнциммера [150], А. Жолковским — на материале творчества русских писателей XIX–XX веков [48], Д. Тиба — при рассмотрении эволюции симфонического творчества А. Шнитке [125], К. Корсином — при анализе фортепианного «Романса» ор. 118 № 5 И. Брамса [172].

Интертекст подменяет «заданный» смысл работой по его отысканию / производству и в этом плане сущность интертекстуального анализа изоморфна самому механизму смыслопорождения, лежащему в основе процесса создания художественного произведения. Смысл возникает на пересечении семантических векторов, представляющих культурно-исторический контекст, — неслучайно бартовское определение автора текста как *эхокамеры*, стереофонически множащей сталкивающиеся и переплетающиеся голоса, доносящиеся извне. Именно Р. Барту, одному из адептов теории деперсонализации письма, принадлежат наиболее ёмкие и образные формулировки понятия интертекста, производные от понимания любого текста как пространства

[75] Резюмируя онтологический статус интертекстуальности в современном искусстве, Д. Тиба подчёркивает её суть *поэтики* и *художественной концепции сочинения* [124, с. 6].

[76] Русский эквивалент неологизма *signifiance*, принадлежащего Ю. Кристевой.

[77] Именно нацеленность метода семиоанализа на потенциальную бесконечность постижения смысла подчёркивает его основоположник, Ю. Кристева, давая следующую характеристику: «это путь, открытый поискам, постоянная критика, отсылающая к самой себе, — то есть самокритика. Будучи самой себе теорией, семиотика являет собой такой тип мышления, который, не выдавая себя за систему, способен к самомоделированию (самоосмыслению). Но этот возврат к самому себе не есть круг. Семиотическое исследование остаётся исследованием, которое в результате ничего не обретает («никакого ключа ни для какой тайны», как сказал бы Леви-Стросс), кроме собственного идеологического жеста, с тем, чтобы принять этот факт к сведению, отринуть его и вновь отправиться в путь» — цит. по: [174, p. 30–31].

[78] Термин Б. Гаспарова. Сущность смысловой индукции состоит в способности любого компонента высказывания к перманентной модификации и развёртыванию смысла на основе взаимодействия между текстовыми составляющими — см.: [32, с. 326–328 и далее].

межтекстовых отношений, места пересечения различных дискурсов, собрания кодов, упорядочивающих текстуальную множественность[79].

Текст, основанный на интертексте, существующий благодаря интертексту, — эта постструктуралистская идея абсолютизирована постмодернизмом, возведшим понятие интертекстуальности в ранг концептуальной парадигмы художественного творчества. «Нет текста, кроме интертекста. Первый всегда уже содержит в себе второй», «Нет текста, кроме повторения; нет текста, кроме различия. Текст объединяет повторение (различие): это интертекст» — парадоксальные, на первый взгляд, тезисы семиотика и литературоведа Ш. Гривеля (Ch. Grievel)[80] фактически утверждают интертекстуальность в качестве основания самой идеи текстопроизводства, а интертекст — в качестве способа построения художественного текста. И речь здесь не идёт сугубо о генезисе, непосредственных источниках и детерминантах текста — в сферу глобальной интертекстуальной игры постмодернизм включает и процесс критического чтения и «переписывания» прочитанного — то, что составляет основу текстовой стратегии и философской концепции *деконструкции* (Ж. Деррида)[81], родственной бартовскому *чтению-письму*, — и неожиданные повороты интерпретации, и разнообразные контексты, сопутствующие тексту на протяжении его жизни в культуре. Авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения разнообразных цитаций, репрезентант и коннотатор всеобъемлющей массы культурных смыслов, обозначенной Бартом термином

[79] См., к примеру: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нём, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» — цит. по: [51, с. 218];

«Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и, вместе с тем, *уже читанных* цитат — из цитат без кавычек» — цит. по: [8, с. 418];

«[...] то, что мы называем здесь Кодом, — это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код — это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает — вот всё, что о нём известно; порождаемые им единицы [...] это осколки чего-то, что уже было читано, видено, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*; отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги» — цит. по: [7, с. 45].

[80] Цит. по: [162, s. 240, 242].

[81] По мысли Ж. Деррида, «нет больше такой вещи, как оригинальный текст» («La dissémination»): «То, что я [...] называю «текстом», больше не является конечным телом письма, но дифференциальной сеткой, тканью следов, бесконечно отсылающей к другой ткани и другим дифференциальным следам» («Parages») — цит. по: [111, с. 75–76].

большой Текст, — иными словами, оказывается лишь «шлейфом воображаемого, тянущимся за Текстом»[82]. В этом отношении весьма показателен используемый интертекстуальным анализом принцип *интерпретанты* (М. Риффатер) — *третьего текста* (М. Ямпольский), или *тайного интертекста* (М. Раку), согласно которому, в перспективе чтения всегда присутствует некий скрыто управляющий авторским письмом интертекст, остающийся «за кадром» более или менее явной связи художественного текста со своим «первоисточником»[83].

Интертекстуальность, во все времена свойственная художественной культуре[84], в XX столетии становится узловым моментом в дихотомии соотношения творческого сознания и художественного текста. Материал потенциального высказывания присутствует в сознании творца как некая мобильная данность, изначально открытая разнообразию всевозможных конфигураций и ракурсов видения, способная к смысловым контрапунктам, подменам и редукциям. Художник, в некотором роде, не «сочиняет» новый текст, но «отыскивает» его в собственной памяти, «собирает» из разрозненных фрагментов собственного языкового и культурного опыта[85]. Экстраполируя концепцию *языкового существования личности* (Б. Гаспаров) на художественное творчество, можно говорить о феномене трансцендентности смысла произведения, проистекающего из тотальности языковой деятельности, — взаимодействие смысловых обертонов в фактуре текста бесконечно, как бесконечен и структурируемый им процесс «смысловой регенерации»[86].

---

[82] Цит. по: [8, с. 415].

[83] В качестве иллюстрации действия закона «третьего текста» см. аналитические разработки М. Ямпольского — на материале фильма А. Сокурова «Спаси и сохрани» [150, с. 76–78] и Д. Тиба — на материале оперы И. Стравинского «Похождения повесы» [125, с. 65–68], а также исследование М. Раку «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа» [102], посвящённое проблеме связи оперного либретто и первоисточника.

[84] Такие формы межтекстового взаимодействия, как заимствование, переработка тем и сюжетов, цитация, анаграммирование, перевод, плагиат, парафраза, подражание, пародия и использование эпиграфов, существуют издавна, в XX веке к ним добавились инсценировка, экранизация, фоторепродукция и другие способы ретрансляции чужого текста в русле массовой коммуникации.

[85] В этой связи вспоминается существенная для будущей теории интертекстуальности мысль Бахтина о тексте, вбирающем в себя иные тексты: «текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [10, с. 299], — и о многоаспектности слова: «...индивидуальный речевой опыт всякого человека формируется и развивается в непрерывном и постоянном взаимодействии с чужими индивидуальными высказываниями. Этот опыт в известной мере может быть охарактеризован как процесс *освоения* — более или менее творческого — *чужих* слов (а не слов языка). Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе, и творческие произведения), полна чужих слов, разной степени чужести или разной степени освоенности, разной степени осознанности и выделенности» [9, с. 283–284].

[86] По мысли Б. Гаспарова, «уникальность феномена языкового значения состоит в том, что герметическая компактность языкового сообщения, определяющая его статус как текста, создаёт потенциал для генерации открытого смысла» — и дальше: «Таков парадокс языкового

Универсальность проявления принципов интертекстуальности в современном художественном мире побуждает исследователей к разработке типологии явления, выработке принципов его классификации в зависимости от характера интертекстуальной зависимости.

Так, по системе Ж. Женетта (G. Genette), существует пять типов взаимодействия текстов, осуществляемых на основе собственно интертекстуальности (цитата, плагиат, аллюзия и др.), паратекстуальности (отношение частей текста к друг другу), метатекстуальности (соотношение текста со своими пред-текстами), гипертекстуальности (пародийные имитации источника) и архитекстуальности (жанровые связи текстов)[87].

Л. Женни (L. Jenny) разграничивает парономазию (реминисценцию, сохраняющую звуковой строй источника), эллипсис (усечённое воспроизведение источника), амплификацию (дальнейший вывод из виртуально присутствующих в источнике значений), гиперболу (трансформацию смысла источника путём перевода в превосходную степень качества), перестановку (данный интертекстуальный ход изменяет порядок и ценностный ранг элементов источника) и перемену смыслового уровня (перенесение семантической схемы источника в иной контекст, оставляющее невыявленным механизм этого перенесения)[88].

З. Бен-Порат (Z. Ben-Porat) различает метафорическую и метонимическую аллюзии, а Дж. Б. Конте (G. B. Conte) выделяет пять групп интертекстуальных связей: метафорическую реактивацию знака, простое тождество отрезков разных текстов, ироническую реминисценцию, аллюзию типа «complimento» (соотношение текстов приравнивается к соотношению загадки и ответа), «aemulatio» (из двух синонимических высказываний одно усиливает выразительную способность, присущую другому)[89].

В аналогичных теоретических поисках структурности отечественное искусствознание отталкивается от исторически первых образцов разработки аспекта интертекстуальности — теории полифонического романа М. Бахтина и теории пародии Ю. Тынянова[90]. Так, применительно к литературному тексту

сообщения-текста, составляющий важнейшее его свойство в качестве орудия формирования и передачи смысла в коммуникативной среде: открытость, нефиксированность смысла, бесконечный потенциал его регенераций не только не противоречит закрытому и конечному характеру текста, но возникает именно в силу этой его конечности, создающей герметическую камеру, в которой совершаются «плазменные» смысловые процессы». Цит. по: [32, с. 345, 346].

[87] См.: *Можейко М.* Интертекст [198].

[88] См. в: [112, с. 16–17].

[89] [Там же]. Рассмотрению разнообразных форм литературной интертекстуальности посвящены также сборники статей: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien / hrsg. v. U. Broich, M. Pfister. Tübingen, 1985. XII; Intertextuality: Theories and Practices / ed. by J. Still, M. Worton. Manchester, 1990; Intertextuality / ed. by H. F. Plett. Berlin; N.-Y., 1991; Intertextuality / ed. by G. Allen. London; N.-Y., 2000.

[90] Квинтэссенцией этих разработок являются, в первую очередь, исследование М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и эссе Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» [128].

И. Смирнов предлагает различать: реконструктивный тип интертекстуальности (заключающийся в отсылке к некоему пре-интертексту), который, в свою очередь, подразделяется на трансинтертекстуальный (творчество разных авторов) и автоинтертекстуальный (творчество одного и того же автора); конструктивный тип интертекстуальности (заключающийся в открытии параллелизма предшествующих текстов, в действительности, не входящих в когерентный пре-интертекст), а также смешанный тип интертекстуальности — реконструктивно-конструктивный, — согласно которому, писатель, используя какой-либо источник, прослеживает не зависимые друг от друга филиации этого пре-текста в более поздней литературе[91]. А. Жолковский систематизирует литературный интертекст по трём спецификациям: обращение знакомых моделей на службу новым задачам, приспособление авторского дискурса к официальному и слом традиционных норм, порождающий эстетику «плохого» письма[92].

В музыкознании первыми подходами к проблематике интертекстуальности следует считать труды по музыкальной криптографии, среди которых, прежде всего, должны быть упомянуты трактаты А. Бертини и Ф. Сюдре[93], заложившие основы целого исследовательского направления. Вопросы музыкальной семантики и межтекстового взаимодействия получили разработку в монографиях и статьях А. Шеринга, К. Корсина, Й. Н. Страуса, М. Э. Бондса, К. Герингера, И. Стояновой, Р. Тарускина, Р. С. Хэттена, Ж.-Ж. Натье, Л. Б. Робинсона, Е. Самса, Е. Веллеца, А. Шнитке, И. Барсовой, В. Грачёва, А. Климовицкого, А. Меркулова, Я. Гиршмана, Б. Каца, Л. Дьячковой, М. Арановского, Л. Шаймухаметовой, Ю. Векслер, М. Раку, Д. Тиба, И. Снитковой, А. Денисова, О. Юферовой[94].

---

[91] [112, с. 22–23].

[92] См. цит. кн. А. Жолковского [48].

[93] Имеются в виду парижские издания «Стигматография, или Искусство писать точками» («Stigmatographie, ou L'art d'écrire avec des points», 1811) и «Универсальный музыкальный язык» («Langue musicale universelle», 1866).

[94] См.: *Schering A.* Bach und das Symbol // Bach-Jahrbuch, Jahrg. 22. Leipzig, 1925; *Kahn D.* The Codebreakers. N.-Y., 1967; *Davies H.* The History of a Cipher // Music & Letters. XCVIII (1967). P. 325–329; *Geiringer K.* Symbolism in the music of Bach // Lectures on the History and Art of Music. N.-Y., 1968. P. 123–137; *Wellesz E.* Schumann and the cipher // Musical Times. London, 1965. № 10. P. 767–771; *Sams E.* Did Schumann use Ciphers? // Musical Times. CVI (1965). P. 584–591; *Sams E.* Elgar's Enigmas: a Past Script and a Postscript // Musical Times. CXI (1970). P. 692–694; *Sams E.* Brahms and his Clara-Themes // Musical Times. CXII (1971). P. 432–434; *Nattiez J.-J.* Fondaments d'une semiologie de la musique. Paris, 1975; *Stoyanova I.* Geste — Texte — Musique. Paris, 1978; *Hatten R. S.* The Place of Intertextuality in Music Studies // American Journal of Semiotics. 1985. Vol. 3. № 4. P. 69–82; *Straus J. N.* Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge, 1990; *Korsyn K.* Towards a New Poetics of Musical Influence // Music Analysis. 1991. Vol. 10 / 1–2. P. 3–72: Encrypted Messages in Alban Berg's Music // ed. by S. Bruhn. N.-Y., 1998; *Taruskin R.* Revising the Past. (Reviews of Korsyn: 1991, and Straus: 1990) // Journal of American Musicological Society. Vol. 46 (1993). P. 114–138; *Robinson L. B.* Mahler and Postmodern

В фундаментальном исследовании, посвящённом проблемам музыкального текста, М. Арановский в качестве типов интертекста выдвигает *корпусную* (целостное текстовое) и *лексическую* (соотношение между короткими образованиями текста) формы взаимодействия[95]. Немаловажным для теории музыкальной интертекстуальности представляется адаптация лингвистического понятия *деривации* как «непрерывного процесса порождения музыкального текста», а также введение обобщающих понятий интрамузыкальной («значения, которые образуются в тексте при взаимодействии системы музыкального языка и контекста») и экстрамузыкальной («область коннотаций, которая возникает в результате выхода за пределы чисто интрамузыкальной семантики, относится ли он к феноменам психической природы или к психическим отражениям внешней реальности») семантики[96]. Подчёркивая *всеобщность* и «легитимность» музыкальной интертекстуальности, автор обрисовывает её

Intertextuality. Ann Arbor, 1994; *Мальцев С.* Семантика музыкального знака: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л.: ЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 1980; *Меркулов А.* Из наблюдений над звуковой символикой (интонационные символы и музыкальные шифры в фортепианном творчестве Шумана: к 175-летию композитора) // Советская музыка. 1985. № 8. С. 92–96; *Барсова И.* Опыт этимологического анализа // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59–66; *Гиршман Я.* B–A–C–H. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: КГК имени Н. Г. Жиганова, 1993; *Климовицкий А.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа. СПб., 1994. С. 221–274; *Дьячкова Л.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры: Сборник трудов. Вып. 129. М.: РАМ имени Гнесиных, 1994. С. 17–40; *Кац Б.* Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса // Выбор и сочетание: открытая форма: Сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск; СПб., 1995. С. 102–108; *Векслер Ю.* За гранью музыкального... Размышления о символике в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 178–183; *Векслер Ю.* Символика в музыке Альбана Берга: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1998; *Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998; *Климовицкий А.* «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекстуальности // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 280–285; *Шаймухаметова Л.* Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ имени Гнесиных, 1998; *Шаймухаметова Л.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999; *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21; *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. (Науч. труды Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 98–109; *Денисов А.* К проблеме семиотики музыки // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 211–217; *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки // Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 97–101; *Шнитке А.* Третья часть Симфонии Л. Берио // там же. С. 88–91; *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004; *Носина В.* Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика–XXI, 2006; *Юферова О.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2006.

[95] См.: [4].

[96] [Там же. С. 121, 318].

историческую эволюцию, в которой XX веку отводится функция логического завершения: интертекстуальные взаимодействия из разряда межтекстовых переходят в статус межстилевых и межкультурных — «*из композиционного принципа они постепенно и неуклонно трансформировались в стилевую идею* и тем самым перемещались с уровня техники композиции на иной — более высокий — уровень *поэтики*»[97].

И действительно, именно XX веку с тенденцией к овладению всем арсеналом искусства в его историко-временно́й перспективе суждено было стать эпохой Малера, Стравинского, Берио, Шнитке, пройти через коллаж, многочисленные стилевые нео-эксперименты и полистилистику, тотальность языковых игр и «всеядность» постмодернизма и — воспитать компетентного воспринимающего: слушателя, читателя, зрителя, обладающего «внетекстовым знанием» (У. Эко), способного проникнуть в изощрённую смысловую структуру текста в попытке распознать прагматические игры автора, «перевести» принципиально «непереводимое»[98]. В эссе «Французский формализм» М. Риффатер, автор концепции *архичитателя*, отмечает следующее: «Текст нуждается в идеальной манере чтения; для этого и существует, если можно так выразиться, его партитура (в музыкальном смысле этого слова), указывающая на культурный контекст, в рамках которого необходимо его дешифрировать»[99]. Впрочем, в одной из других работ, анализируя строфу Ж. Кокто, сопоставляющую слова *auberge* (постоялый двор, гостиница — *фр.*) и *mort* (мертвец, мёртвый, смерть — *фр.*)[100], исследователь высказывает мысль о том, что читатель, не способный угадать скрытый интертекст (в роли которого в данном случае выступает поэзия Ш. Бодлера — «La mort des pauvres» из «Les Fleurs du mal»), тем не менее, не окажется менее чувствительным к восприятию этого сочетания слов, ввиду самой логики семантической конфигурации словесной группы *auberge de la mort*, дважды передающей одно и то же значение посредством метонимии и метафоры: «для читателя, выключённого из традиции и не ведающего ни о чём, кроме собственной речи, компоненты [этой фразы — *М. В.*] замещают интертекстуальную ссылку ссылкой-инверсией, благодаря чему в итоге оказываются синонимами друг друга»[101]. Обращаясь далее к ряду поэтических текстов — в частности, сонету LXXXI из бодлеровского цикла и канцоне XLII Петрарки, — Риффатер утверждает автономность языковой деятельности от внетекстовой реальности и одновременно — значимость семиоанализа в процедуре обнаружения стано-

[97] [Там же. С. 307[.

[98] В идеале, именно на такого слушателя рассчитаны интертекстуальные проекты Центра современной музыки Московской консерватории — в частности, проекты «MOZ-ART. Игры с Моцартом (к 250-летию со дня рождения композитора)» (2006) и «Йозеф Гайдн. Игра в классики (к 200-летию со дня смерти композитора)» (2009).

[99] Цит. по: [189, p. 273].

[100] Целиком выражение звучит так: «car votre auberge, ô mort, ne porte aucune enseigne».

[101] Цит. по: [191, p. 78].

вящегося смысла: «Деривация текста, начиная с некоей данности — семантической величины, устраняет отсылку слов к вещам и замещает её отсылкой слов к системе слов или к семической системе, находящейся за пределами текста. Этот перенос являет себя в двух планах: даже те представления, которые оказываются несовместимы с кодом данной семы, подчиняются ему; и, с другой стороны, семантические аномалии, происшедшие из деривации, предполагают неявно выраженный интертекст»[102].

Интертекстуальность как условие и способ существования текста в семиотической культурной среде применительно к композиционному процессу отдельного художника обретает значение методологии[103]. У каждого творца — свои коды, приёмы, своя технология структурирования межтекстовых взаимосвязей. В отношении творчества Фараджа Караева правомерна постановка вопроса об интертекстуальности как универсалии, определяющей характер прекомпозиционной работы и композиционную структуру сочинений. Выявить это — задача последующих аналитических разделов.

3.2. Цитаты: «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге»

Как способ построения художественного текста цитирование имеет давние традиции в истории культуры. Единый генезис связывает поэтический пентон времён поздней античности с ренессансными мессами-пародиями и оперными пастиччо эпохи барокко, использование «чужого» материала у Баха и Моцарта[104] — с полистилистическим коллажем и постмодернистской паракомпозицией. Во второй половине XX века тотальная цитатность как

[102] [Ibid. P. 82].

[103] Л. Берио говорил: «Нет сомнения в том, что мы постоянно носим в себе наших предшественников — уйму опытов, «слой пыли на наших плечах», как определил это Сангвинетти. Всё время присутствующий шум истории предлагает нам много возможных вариантов. И мы способны фильтровать этот шум, ответственно и сознательно выбирая либо одно, либо другое и пытаясь понять, какое сочетание избранных и пропущенных через фильтр явлений лучше всего соответствует нашим потребностям и позволяет лучше понять самих себя. Это верно как в отношении музыкальных процессов и функций, так и любых других.

[...] Никакой tabula rasa не может быть, особенно в музыке» — цит. по: [14, с. 113].

Х. В. Хенце, один из главных апологетов теории *музыки как языка* и автор статьи «Композитор как интерпретатор», на упрёки в эклектизме отвечал цитатой из Гёте: «Эклектик [...] это кто-то, кто из того, что окружает его, из того, что происходит вокруг него, создаёт то, что соответствует его натуре. [...] С этой точки зрения, Бах, Моцарт, Верди, Вагнер, Малер и Стравинский — эклектики» — цит. по: [165, s. 145].

[104] Помимо отдельных риторических фигур и мелодико-гармонических оборотов, которые могут быть расценены как заимствование из лексикона эпохи, у Моцарта есть, по крайней мере, один пример подлинного цитирования: в финале оперы «Дон Жуан» звучат темы Мартин-и-Солера, Сарти и автоцитата из «Свадьбы Фигаро».

особый тип художественного мышления обретает значение эстетической универсалии, одного из краеугольных оснований теории и практики интертекстуальности.

Признание того факта, что основу языка искусства составляет совокупное знание гигантского материала, объясняет и оправдывает процедуру узнавания «уже слышанного», «уже читанного», столь типичную для современной культурной ситуации[105]. Открытость, множественность ассоциативных связей превращает всякое новое художественное создание в субъект коммуникации с необъятным цитатным фондом культуры: от заимствования микроэлементов стиля, языка — до репродуцирования фрагментов текста, композиционной техники, схемы мышления или системы приёмов. Приводя многократно воспроизводимую в разных исследованиях поэтическую формулу О. Мандельштама из его эссе «Разговор о Данте» (1933) — «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает», — Б. Гаспаров продолжает: «Наши мнемонические языковые ресурсы представляют собой не неподвижную упорядоченность складского помещения, но непрерывный «цикадный» гул притягивающих друг друга, перетекающих один в другой, резонирующих друг с другом смысловых образов»[106]. В понимании функции цитаты не как ссылки на источник, но как метонимического заместителя целостного стиля и основы генерирования смысла художественного текста — суть отличия нашего времени от эпох-предшественниц.

Спектр значений понятия цитации в современном искусствознании достаточно широк: в качестве такового рассматривается и прямое заимствование элементов (фрагментов) текста, и любая реминисценция или псевдоцитата, вызывающая ассоциации с иностилевым материалом. Столь же обширен и арсенал приёмов, с помощью которых цитата входит в авторский текст: между крайними полюсами шкалы — легко различимым «текстом в тексте» и едва угадываемым намёком — располагается множество переходных форм, реализуемых теми или иными выразительными / изобразительными средствами. В данном разделе исследования мы исходим из понимания цитаты и цитирования как буквального (точного) воспроизведения в авторском тексте некоего «не-авторского» материала, наделённого определённой «культурой подтекста» (А. Михайлов), или семантико-структурной функцией, и имеющего конкретный исторический адрес.

[105] «Цитировать, — пишет Ш. Гривель, — значит, деформировать, для того, чтобы, руководствуясь волей к объединению, привести к себе: я концентрируюсь на цитируемом (относительно всего остального), но также и отступаюсь от него (подобно тому, как я отступаюсь от своего естественного молчания). По словам Барта, автор — это «эхокамера». Согласованное звучание эхо и рождает неуловимую идентичность собственного голоса. Цитировать — значит, предоставлять право, полномочие и желание: говорить. И укрыться в сказанном». Цит. по: [162, s. 245].

[106] Цит. по: [32, с. 109].

В эссе «Как мы пишем» В. Шкловский, анализируя методику своего творчества, описывает необычный процесс рождения идеи из комбинирования внеположного словесного материала — созданию нового произведения предшествует чтение самой разнообразной литературы, из которой изымается некоторый набор цитат, переносимых затем на отдельные листы бумаги: «Эти куски, их бывает очень много, я развешиваю по стенам комнаты. К сожалению, комната у меня очень маленькая, и мне тесно.

Очень важно понять цитату, повернуть её, связать с другими.

Висят куски на стенке долго. Я группирую их, вешаю рядом, потом появляются соединительные переходы, написанные очень коротко»[107].

Радикализм подобной системы структурирования текста на основе интертекста, в буквальном смысле реализующий формулу «искусство как приём»[108], типичен для *постпродукции* постмодернизма, из комбинаторики и синтеза объектов истории и мировой культуры создающего новые контексты их бытования[109], — таковы разновидности *проллажей* и *интерколлажей* чеха И. Колара, представляющие собой композиции из классических репродукций (как правило, двух), нарезанных вертикальными полосами одинакового размера и наклеенных на лист в равномерном чередовании; многочисленные ящички американца Дж. Корнела, населённые разнообразными предметами и использующие репродукции с портретов старых мастеров; чёрные полированные картины Р. Раушенберга, инсталляции Д. Хёрста («Хроники рака») и Т. Новикова («Аполлон, попирающий «Чёрный квадрат»), цитирующие супрематический холст Малевича; автопортретные инсценировки мировой классики, выполненные Я. Моримурой; спектральная художественная техника Р. Хауснера, близкая живописи старых мастеров; *искусство апроприации* Ш. Ливайн, создавшей вереницу позолоченных репликаций «Фонтана» М. Дюшана. Что касается самого мэтра концепции *ready made*, то его знаменитый цитатный «хит» «L.H.O.O.Q.» 1919 года в виде репродукции портрета Джоконды с пририсованными карандашом усами и бородкой фактически стал методологическим руководством для европейских художников более позднего времени: так, серию композиций датчанина А. Йорна под общим названием «Модификации» составляют «исправленные» пейзажи и портреты XIX века, *деколлажи* М. Ротеллы являются фрагментами сорванных и перемонтированных городских плакатов, а инсталляция Ж. Кардифф «Мотет в сорока частях» коренным образом меняет акустическую ауру хорала Т. Таллиса, распределяя

[107] Цит. по: [150, с. 416].

[108] Именно так называлась программная статья В. Шкловского, положившая начало методологии формальной школы.

[109] Вот характерное высказывание писателя У. Берроуза, дающее представление о компилятивном методе творчества: «Берёшь страницы написанного более или менее самим, либо страницы из любого живого или умершего писателя. Режешь их ножницами на части, как заблагорассудится, и перетасовываешь обрывки» — цит. по: [27, с. 25].

звук между 40 динамиками, расположенными в пустом зале с помещённым в центр слушателем.

Как и во многом другом, в технике цитации искусство конца XX века отталкивается от экспериментов 10-х — 30-х годов — полотен С. Дали, воспроизводящих образы картин Рафаэля, Вермеера, Милле; многочисленных парафраз «Менин» Веласкеса у П. Пикассо[110]; *романов-коллажей* М. Эрнста[111]; опытов растворения чужого «слова» — романов «Петербург» А. Белого, «Улисс» Дж. Джойса, поэмы «Бесплодная земля» Т. С. Элиота, балета «Пульчинелла» И. Стравинского; стилевых литературных пародий сборника «Парнас дыбом»; «вселенских» симфоний Ч. Айвза; «Прерванной серенады» Л. Половинкина и «Газетных объявлений» А. Мосолова; дадаистской «Merz-концепции» К. Швиттерса и разного рода поведенческой фактологии, обретающей в римейках постмодернизма статус концептуалистской акции[112]. Нередко манере цитирования придан характер иронического комментария, или *цитаты со знаком минус* — вплоть до мутирования образа заимствованного объекта в *антицитату*: сошлюсь на известный опус Р. Раушенберга «Стёртый рисунок де Кунинга», монохромные абстракции Й. Бойса, представляющие собой обычные листы чёрной бумаги с круглой дырой посередине, офорты братьев Чепмен, объединяющие образы Гойи с персонажами современных комиксов[113], контексты «оживших» полотен Я. Вермеера в фильме-притче П. Гринуэя «Зет и два нуля» («A Zed & Two Noughts, Z00»), архивированный исторический фон в инсталляциях И. Кабакова и О. и А. Флоренских, скептическую трансформацию классики в творчестве прозаиков постсоветского пространства В. Ерофеева, В. Пьецуха, В. Курицына и Е. Попова, многочисленные литературные «изнанки», наподобие известной реплики Ю. Алешковского «Белеет. Парюсь одинокий...»[114].

[110] Можно вспомнить и более ранние проявления той же тенденции: картины В. Ван-Гога, написанные по чёрно-белым репродукциям холстов Рембрандта, Доре, Делакруа; «Олимпию» Э. Мане — вариацию на «Венеру Урбинскую» Тициана — или его же «Завтрак на траве», воспроизводящий композицию «Сельского концерта» Джорджоне.

[111] К примеру, структуру первого из них, озаглавленного «Стоголовая женщина» (1929), составляют 149 композиций, компонующих фрагменты старых гравюр.

[112] Такова, к примеру, акция Р. Раушенберга, который в 1961 году, вместо картины, послал на адрес выставки портретов Айрис Клер телеграмму: «Это портрет Айрис Клер, если я так сказал», — продублировав, тем самым, аналогичный дюшановский жест сорокалетней давности — отправку на выставку дадаистов ругательной телеграммы, заменяющей собой собственно произведение.

[113] Этим же авторам принадлежит скульптура «Сверхчеловек» («Übermensch», 1995) — парафраз Ницше, изображающий беспомощного человека, прикованного к инвалидной коляске и находящегося на пригорке, с которого он не в состоянии спуститься. Постмодернистский сарказм в том, что символическому герою Ницше сообщено сходство с чертами конкретного человека — Стивена Хокинга, гениального учёного, автора «Краткой истории времени»: мощный ум заключён в оболочку немощного тела. См. об этом: [2, с. 308].

[114] Переосмысление образов классической поэзии и советской лозунговой фразеологии находит преломление в одностишиях В. Вишневского: «Я вас любил. И всё», «Цель оправдает моющие средства», — а также в текстах Е. Рейна, Л. Рубинштейна, Г. Остера и других.

Объектом цитатной трансформации может стать целая мировоззренческая парадигма — например, институциональный музейный комплекс модернизма с его выставочными залами, галереями и в целом — с идеей каталогизации разных видов искусства в общем экспозиционном пространстве[115]: таковы репликация монументов всех времён и народов в интерактивном «Воображаемом музее революции» Т. Ван Тиена и Дж. Шоу; библиотечная инсталляция А. Кифера, содержащая на страницах оловянных книг фрагменты материалов древнейшей человеческой практики — соломы, камней, глины и т. д.; собрание картин-симулякров американца А. Мак-Коллума, представляющее собой заключённые в рамы прямоугольники разных цветов и форматов; деструкция латинской поэзии в «Ливерпульской мессе» П. Анри и всей истории музыки — в Первой симфонии А. Шнитке; центонные литературные опусы В. Беньямина — или другая, охранительная ветвь той же тенденции, реализованная в идее неконфликтного художественного диалога эпох — концепциях «Воображаемого музея» (или «Музея без стен») А. Мальро и «Воображаемого концерта» А. Карпентьера, Симфонии Л. Берио, опере «Ваш Фауст» А. Пуссёра, «Underground music» (Четвёртой симфонии) Н. Корндорфа, *романе-музее* А. Битова «Пушкинский дом», *фильме-музее* «Русский ковчег» А. Сокурова.

Во всех случаях, вне зависимости от оценочных нюансов, сопутствующих цитате, в семиотическом пространстве текста возникает некое пересечение семантик, или *смысловой взрыв* (Ю. Лотман[116]), результатом которого становится рождение нового контекста, нового измерения художественной реальности.

Тематическое цитирование в музыке широко распространено и осуществляется в самых разных стилях и жанрах — вот лишь некоторые примеры: «Эпитафия Федерико Гарсиа Лорке», «Победа Герники» и «Под жарким солнцем любви» Л. Ноно, «Концерт для Кэти» Л. Берио, «Древние голоса детей», «Макрокосмос I–II» Дж. Крама, «Contra Mortem et Tempus» Дж. Рокберга, «HPSCHD» и «Европеры» Дж. Кейджа, «Музыка для застолья короля Убю» Б. А. Циммермана, «Потерянный рай» П. Анри, Первый фортепианный концерт и Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича, Шестая симфония Х.В. Хенце и его произведения для сцены — «Бульвар одиночества», «Тристан», «Элегия молодым влюблённым» и «Бассариды», «Солдаты» Б. А. Циммермана, струнное трио, «DSCH», «Силуэты», опера «Пена дней», альтовый и скрипичный концерты Э. Денисова, «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского», «Offertorium», «Аллилуйя» С. Губайдулиной, балет «Анна Каренина» и скрипичная «Эхо-соната» Р. Щедрина, «Гимны», Вторая и Восьмая симфонии, Концерт для фортепиано и струнных А. Шнитке,

[115] Музей с картинами уступает место музею-панораме, музею-муляжу, экспонатами которого становятся бесплотные образы, симулякры реальности. О некоторых аспектах постмодернистской критики модернизма см.: [2, с. 30–32].

[116] О теории смыслового взрыва см.: [75, с. 35–43].

Вторая симфония и «Коллаж на тему BACH» А. Пярта, кларнетовое трио «Отзвуки ушедшего дня» В. Тарнопольского, Шестой струнный квартет Д. Смирнова.

В поэтике творчества Фараджа Караева — идёт ли речь о структуре его изобразительных коллажей, литературных эссе, «Книги беспокойств» или собственно музыкальных сочинений — значение цитации выходит на уровень универсального композиционного принципа, одного из движущих факторов смыслопродуктивности текста. Опуская здесь специфическую форму заимствования — автоцитирование[117], — остановимся на классификации типов и способов работы с цитированным иностилевым материалом в музыкальной композиции.

Наиболее распространённой формой является *цитирование целостного текста-музыкального образования, его фрагмента или элемента* — как в тембровой версии оригинала, так и в авторской инструментовке: такая практика характерна для музыки балета «Калейдоскоп» (темы сонат Д. Скарлатти), Концерта для фортепиано и камерного оркестра (фрагменты композиции «Tarkus» трио Emerson, Lake & Palmer и темы Т. Монка «Round About Midnight», фраза джазовой импровизации Б. Тейлора), монодрамы «Journey to love» (серия из «Лирической сюиты» А. Берга), обеих версий симфонии «Tristessa» (фортепианные прелюдии К. Караева), оперы «Орфей и Эвридика» (фрагменты ариозо Раджами («О Баядера») из третьего действия оперетты И. Кальмана «Баядера» и Вальса А. Хачатуряна из музыки к драме М. Лермонтова «Маскарад»), Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и её камерной версии «1791» (фрагмент Lacrimosa из «Реквиема» В. А. Моцарта), двенадцати версий Постлюдии (фортепианная пьеса Э. Грига ор. 17 № 6 «Я знаю одну маленькую девочку»), «Der Stand der Dinge» (Пять оркестровых пьес ор. 10 А. Веберна и тематический комплекс фортепианной пьесы К. Караева «Неотвязная мысль»), 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg для инструментального ансамбля (шёнберговские четырёхголосные каноны «Für Erwin Stein zu Weihnachten» и «Für echt niederländische Künste kann dem Concertgebouw nur mit nachgeahmten danken»), Сюиты для струнного квартета «In memoriam...» памяти А. Берга («ритм судьбы» из «Лулу», серийный ряд из Концерта для скрипки с оркестром и фрагменты из Камерного концерта А. Берга), фортепианной «Musik für die Stadt Forst» (серия из скрипичного концерта А. Берга (от другого звука)), симфонических «Ton und Verklärung» и «Verklärung und Tod» (тематическое лейтобразование из симфонической поэмы Р. Штрауса «Also sprach Zarathustra»), «Babylonturm» для инструментального ансамбля («Арабское каприччио» Фр. Тарреги, лютеранский хорал «An Wasserflüssen Babylon»), *маленького спектакля* «Посторонний» (экспромт ля-бемоль мажор ор. 90 Ф. Шуберта), всех версий сочинений под заголовками «...“Monsieur Bee Line” — eccentric» и «Вы всё ещё живы, господин Министр?!» (фортепианная прелюдия К. Дебюсси

[117] Речь о ней пойдёт в разделе 3.5 данной главы.

«..."General Lavine" — eccentric» и фрагмент из третьей части Концерта № 1 соль мажор для фортепиано с оркестром М. Равеля), Концерта для оркестра и скрипки соло (главная тема скрипичного концерта ля минор А. Вивальди, фрагменты скрипичных концертов А. Берга и К. Караева, Третьей симфонии И. Брамса, фортепианная пьеса Э. Грига ор. 57 № 6 «Тоска по Родине»).

Редкий образец *цитаты-переложения* как основы оригинального авторского произведения представляет собой ансамблевый опус «Hommage à Alexei Lubimov» — полная переинструментованная версия «Облаков» из цикла К. Дебюсси «Ноктюрны» со специально сочинённой мелодической линией голоса[118].

Особым типом цитаты является конкретная музыка — *воспроизведение реальных шумовых, речевых и звуковых процессов, записанных на магнитную ленту*: детского плача (Соната для двух исполнителей), крика чаек и плеска волн, ветра в степи, шума большого города, а также звучания фрагментов джазовой композиции «Tarkus» и мугама *Segah*, исполняемого на балабане (моноопера «Journey to love»), чтения имамом 75-й суры Корана («Xütbə, muğam və surə»), хода часов («Ton und Verklärung»), чтения на иврите десяти заповедей Моисея («Verklärung und Tod»).

Разновидности этой же категории — *цитата-(звуко)подражание*: воспроизведение мелодий дверного звонка и автомобильного гудка (Концерт для фортепиано и камерного оркестра), игры и боя настенных часов (Соната для двух исполнителей, «Klänge einer traurigen Nacht», «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», «1791» и «The [Moz]art of elite»), гамелана à la Кейдж (Соната для двух исполнителей), — *цитата исполнительской манеры*: мугамная импровизация тара в ладу *Şüştər* («Xütbə, muğam və surə»), импровизации народных неевропейских инструментов в тоне *d* («Babylonturm»), джазовая импровизация рояля (ансамблевая версия «Вы всё ещё живы, господин Министр??!!») — и *цитата нотации и исполнительской техники*: оригинальная графическая система и специфические приёмы игры на бас-кларнете, разработанные В. Екимовским («Der Stand der Dinge»).

Отметим также образцы *виртуальной цитаты* — выписанной, но неслышимой музыки (частично — оркестровый цикл ор. 10 А. Веберна в «Der Stand der Dinge»), и *дважды-цитаты* (тема романса М. Глинки «Я помню чудное мгновенье» в транскрипции О. Фельзера[119] — в Сонате для двух исполнителей и мелодия немецкого шлягера в облике мелодии автомобильного клаксона — в Концерте для фортепиано и камерного оркестра).

---

[118] Это сочинение для сопрано, солирующего фортепиано и ансамбля солистов звучит удивительно по-караевски: «ноты Дебюсси, музыка Караева» — так можно было бы перефразировать известную фразу А. Шнитке по поводу «Credo» А. Пярта («ноты Баха, музыка Пярта» — цит. по: [143, с. 98]).

[119] Олег Ефимович Фельзер (1939–1988) — композитор, бакинец, близкий друг Ф. Караева.

Особую группу составляют *текстовые цитаты, ставшие названием сочинений*, причём степень остранения, достигаемая путём пропуска, перестановки слов, изменения синтаксиса, в ряде случаев сообщает заимствованию статус *ироничного парафраза на грани антицитаты*: «Journey to love» (одноименный цикл стихов У. К. Уильямса), «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» («I met Heine on the Rue Fürstenberg» М. Фелдмана)[120], «Der Stand der Dinge» (одноименный фильм В. Вендерса), «В ожидании...» («В ожидании Годо» С. Беккета), «Ist es genug?..» (лютеровский хорал «Es ist genug»), «...alla "Nostalgia"» и «Vingt ans après — nostalgie...» («Ностальгия» А. Тарковского и «Двадцать лет спустя» А. Дюма), «(K)ein kleines Schauspiel...» («(K)ein Sommernachtstraum» А. Шнитке), «Ton und Verklärung», «Verklärung und Tod» («Tod und Verklärung» Р. Штрауса), «..."Monsieur Bee Line" — eccentric» («..."General Lavine" — eccentric» К. Дебюсси), «The [Moz]art of elite» («Moz-art» А. Шнитке), «Malheur me bat» (одноименная шансон Й. Окегема). Кроме того, название сочинения может цитировать имя, обозначая скрытое посвящение, — например, симфония «Гойя» или «...a crumb of music for George Crumb».

Иерархию форм авторского взаимодействия с заимствованным материалом венчает *цитата формы*, осуществлённая в Concerto grosso памяти А. Веберна, на макро- и микроуровнях моделирующем структуру веберновской Симфонии op. 21.

В каждом из указанных сочинений цитируемый материал выполняет разные композиционно-драматургические функции — темы (фрагмент моцартовской Lacrimosa в Серенаде «Я простился с Моцартом...»), центра мотивно-тематического развития (комплекс караевской пьесы «Неотвязная мысль» в «Der Stand der Dinge»), основы формообразования (темы Скарлатти в «Калейдоскопе», пьеса Грига в Концерте для оркестра и скрипки соло, чтение Корана в «Xütbə, muğam və surə»), тихой кульминации (музыка Грига в Постлюдии), несостоявшегося итога (тиканье часов в «Ton und Verklärung»), символа хрупкой красоты (веберновский цикл в «Der Stand der Dinge»). Разнятся и способы интеграции иностилевого объекта в авторский материал: от резкого вторжения, нарушающего линеарность текстового развёртывания, — до плавного включения на основе органичной «переплавки» одной стилистики в другую. Замечу, что караевскому методу цитации, далёкому от стилевой дискретности полистилистики, в большей мере свойственен последний, «бесшовный» тип межтекстового взаимодействия, метод стилевого *переинтонирования*, обнаруживающий родство элементов обеих систем[121].

[120] Сходной вариацией на тему встречи-прощания является и инструментальная композиция Б. Спасова «Невидимые встречи (Варез встречает Гайдна в Центральном парке)» (2009).

[121] Такой тип интертекстуальных связей А. Шнитке характеризовал как *технику адаптации*: «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком [...] или же свободное развитие чужого материала в своей манере» — [143, с. 97–98].

Обратимся к одному из интереснейших образцов караевской интертекстуальности — Серенаде для большого симфонического оркестра **«Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге»** (1982). О процессе рождения замысла и контексте, сопутствующем написанию сочинения, автор рассказал в интервью, опубликованном в одном из номеров «Музыкальной академии»[122].

Ф. К.: Сочинение написано по заказу симфонического оркестра Пражского радио и телевидения. Точнее, поначалу у меня была устная договорённость, что будет заказ. Чехи аккуратно всё оформили и выслали письмо в январе. Поскольку наша почта была верна себе, ВААП получило его в мае. Мне же позвонили в июне: не хотели беспокоить — шел 82-й год, именно тогда, в мае, скончался отец. Представьте моё состояние. Настроение отвратительное, никаких замыслов в голове нет и не предвидится. А делать что-то надо — первый такой почётный заказ в моей жизни, партитура к сентябрю должна быть в Праге. А на пюпитре — ноты моцартовского «Реквиема», единственное, что я мог тогда играть. Всё — одно к одному: заказ из Праги, счастливого для Моцарта города, смерть отца, «Реквием»... Из таких перекличек-аллюзий родилось название. Когда оно вызрело, возникло общее видение сочинения. А уж оформить его в замысел, а замысел — в ноты, было проще. Но возникло ещё препятствие. В Баку летом жара, работать невозможно, бумага к рукам прилипает. Я позвонил Олегу Фельзеру, который как раз получил дачу в Дилижане. Он сказал: «Приезжай, что-нибудь придумаем». Сначала мы попытались установить расписание: он работает до обеда, я — после. Ничего не получилось: мешали друг другу, были скованы. В общем — не работа. Олег пошел к Эдварду Михайловичу Мирзояну, который в то время был там, объяснил ситуацию. В коридоре пансионата поставили рояль, отгородили закуток, газетами заклеили окно, выходящее в коридор. И практически за месяц я сделал пьесу...

Четырёхчастная композиция «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» имеет камерную версию — Серенаду «1791» для малого оркестра (1983)[123], за исключением небольшого сокращения во второй

[122] См.: *Караев Ф.* «Дождёмся очередного витка спирали?» (Беседа с В. Лихтом) // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 14–19.

[123] Премьеры обоих сочинений прошли под управлением дирижёра Рауфа Абдуллаева, которому посвящены *Прелюдия* и *Постлюдия* камерной версии. Первое исполнение Серенады

части, сохраняющую музыкальный текст оригинала в полном объёме. Кроме того, в 1990 году композитором была создана симфоническая постлюдия для большого оркестра «The [Moz]art of elite», в которую вошёл материал первой и финальной частей, а также фрагмент «боя часов» из третьей части[124]. Семантика прощания объясняет и обращение к моцартовскому «Реквиему», и смысл цитатного перевёртыша названия: *простился* — вместо *встретил*, в сочетании со ссылкой на место и объект воображаемого контакта.

Структура цикла сохраняет костяк классической большой симфонической формы, с поправкой на XX век — в караевской версии это *Прелюдия*, *Фуга*, *Хорал* и *Постлюдия*. Благодаря действию разного рода перекрёстных связей целостная форма допускает возможность внутреннего членения на малые циклы, в исторической ретроспективе ассоциативно соотносимые с баховско-франковской линией развития: *Прелюдия – Постлюдия* и *Фуга – Хорал*, или *Прелюдия – Фуга* и *Хорал – Постлюдия*, или *Прелюдия – Фуга – Хорал* и *Постлюдия*. Со свойственной композитору приверженностью к абстракции он, подобно Дебюсси в цикле фортепианных прелюдий, даёт названия лишь в конце каждой части, в скобках, непосредственно перед переходом *attacca* к следующему модусу движения. Из сцепления разных модусов, измерений времени и рождается форма, цитирующая жанры ушедших эпох, мерцающая амбивалентностью внутренних граней, слитная и текучая, прекращающаяся вместе с уходом призрачной *Постлюдии*.

«Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» Государственным симфоническим оркестром Армении было осуществлено в марте 1983 года в Ереване, премьера «1791» состоялась 19.03.1984 в Большом зале Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова в исполнении Камерного оркестра оперной студии Азербайджанской государственной консерватории.

Существует аудиозапись версии «1971» на грампластинке: *Олег Фельзер — «And Garold again». Фарадж Караев — «1791»*. Мелодия. С10 22547 002. [М.,] 1985 — и на компакт-диске: *Фарадж Караев. Nostalgia*. Мелодия. MEL CD 10 01023. [М.,] 2006. Исполнитель — Камерный оркестр оперной студии Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев.

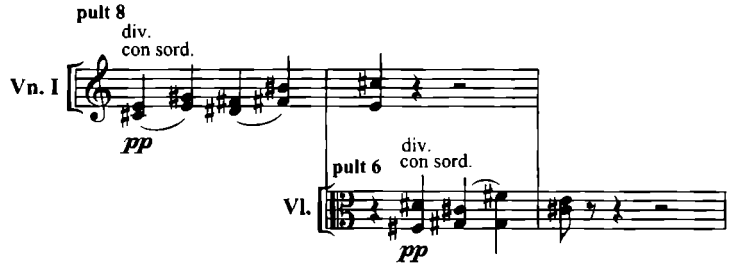
[124] Премьера состоялась 19.03.2010 в Азербайджанской государственной филармонии имени М. Магомаева. Исполнитель — Азербайджанский государственный симфонический оркестр имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев.

О феномене «моцартовского мифа» в современной музыке см.: [139]. Список сочинений, основанных на диалоге с музыкой великого классика, достаточно внушителен, вот лишь некоторые из них: А. Шнитке — «Moz-art», «Moz-art à la Haydn», «Moz-art à la Mozart», аллюзии на Lacrimosa в «Реквиеме» (седьмая часть) и Второй симфонии (пятая часть), квазицитата в Третьей симфонии (вторая часть), каденции к концертам до мажор (KV 467) и до минор (KV 491); Э. Денисов — Вариации на тему Моцарта для восьми флейт, первая часть цикла «Силуэты» (музыкальный портрет донны Анны), аллюзии на тему моцартовского Kyrie в «Реквиеме» (пятая часть), досочинение незаконченного моцартовского Kyrie C-dur (KV 323); А. Пярт — «Моцарт-Adagio» для скрипки, виолончели и фортепиано; А. Шуть — «Романтические послания» для фагота, струнных, флейты и фортепиано; Н. Корндорф — «Mozart-Variationen» для струнного секстета; Д. Смирнов — Вариации на тему Моцарта.

Цитатный материал, использованный в композиции, делает потенциально возможной ещё одну перегруппировку внутри цикла: если крайние части содержат моцартовскую цитату — начальный двутакт Lacrimosa из «Реквиема», — то третья часть (*Хорал*) целиком представляет собой автоцитату — инструментованный фрагмент второй части фортепианной Сонаты для двух исполнителей, знакового для Караева сочинения. Именно к *Хоралу* — трагической кульминации и центру симфонической концепции[125] — сходятся центростремительные линии музыкального развития Серенады. Закономерно, что материал этой части звучит и в обрамляющих её *Фуге* и *Постлюдии*, высвечивая новый аспект целостной формы: *Прелюдия – Постлюдия* и *Фуга – Хорал – Постлюдия*.

Необычна и, вместе с тем, показательна трактовка композитором заимствованного материала. Необычна — с точки зрения традиции: в качестве цитаты избрана не мелодия (основной), а фактурно-гармонический (аккомпанирующий) материал вступительного раздела Lacrimosa, излагаемый у Моцарта первыми / вторыми скрипками и альтами, у Караева — двумя первыми скрипками (8-й пульт) и двумя альтами (6-й пульт). Кроме того, при сохранении общей гармонической структуры, цитата звучит в иной тональности — до-диез минор, вместо моцартовского ре минора:

1.



Показательна — с позиции художника конца XX столетия, ощущающего себя наследником всей музыкальной истории, пиетет к событиям и личностям которой не исключает права на собственное слышание, свободу в выборе формы и тональности диалога[126]. Заимствование периферийного комплекса темы в качестве объекта цитации может быть трактовано как концептуалистский приём, направленный на смещение акцентов в дихотомии «главное / второстепенное» и, как результат этого смещения, выдвигающий фон в качестве новой темы. С другой стороны, снятие ярко индивидуализированного, сознательная

[125] Собственно, с него, а точнее — с оркестровки *хорала* Сонаты («для того, чтобы как-то расписаться», по словам композитора) и началось сочинение «Я простился с Моцартом...», затем возникли *Прелюдия* и *Фуга*, последней была написана *Постлюдия*.

[126] В одном из интервью Р. Щедрин упоминает о Гёте, который говорил о Шекспире: «Всё, что до меня, — моё» — цит. по: [27, с. 95]. Очевидно, подобный подход — естественное проявление историзма художественного мышления.

«нейтрализация» материала открывают бóльшие возможности для его интеграции в авторскую стилистику — цитата, не вызывающая неудобств при чтении, фактически перестаёт восприниматься как цитата.

Именно этим объясняется органичность вхождения фрагмента «Реквиема» в иностилевое пространство Серенады, точнее — органичность порождения этого пространства из иностилевого вкрапления. По сути, в *Прелюдии* нет ничего, кроме цитаты[127], — и, однако, её присутствие в тексте в большей мере осознаётся, нежели улавливается слухом: являясь в оригинале фоном, здесь она продолжает парадоксальным образом оставаться фоном... самой себе. В пределах первой части становление и развитие моцартовской фразы осуществляется посредством волновой драматургии, а формой её изложения становится двойной стреттный сонорный канон[128], в основном разделе (ц. 1–4) перерастающий в канон бесконечный. Эффект гармонического размывания, распыления темы в стереофонически множимом звуковом поле создаётся благодаря полифоническому наслоению мотивов исходного комплекса, постепенно охватывающему всё звучащее пространство — как по вертикали, так и по горизонтали[129]. Центральный раздел *Прелюдии* озвучен только струнной группой, расслоенной *divisi* на 60 самостоятельных партий[130], — в сонме переплетающихся голосов окончательно растворяется и цитатный смысл фрагмента, и его претензия на статус темы (см. *Приложение III–1*).

Собственно, и сама полифоническая форма в определённом смысле оказывается миражом, мистификацией, ибо канон, в силу сверхмногоголосия и неравномерности вступлений пропост и риспост, по сути, оказывается

[127] В завершающих вступительный раздел *Прелюдии* тт. 11–14 вводится ещё один фрагмент Lacrimosa (тт. 5–8), авторская «транскрипция» которого усиливает и обостряет скорбную интонацию первоисточника: линия восходящего унисона первых скрипок, оплетаемая облигатными голосами струнных и духовых, — новая попытка тематического становления, прорыва из «закольцованной» повторами структуры — размывается изнутри ступенчатыми звуковыми «зависаниями», на которые наслаивается «слёзная» интонация вторых скрипок (партии 8–14).

[128] Полифоническому варьированию подвергаются первый и второй такты моцартовского комплекса, здесь выполняющие, соответственно, функции первой и второй тем канона. Подобное изложение материала выявляет его свойства потенциально автономного образования: с точки зрения функциональности это полный каденционный оборот, замыкающийся на возвращении к собственному началу; с точки зрения музыкальной семантики это вопросо-ответная структура, чреватая бесконечным возобновлением.

[129] Приём, ассоциирующийся с зеркальными играми оптического отражения, когда расположенные параллельно два зеркала рождают бесконечно воспроизводимый «ленточный» узор (бесконечный канон), определённым образом размещённые четыре зеркала множат этот узор по всей плоскости, заставляя его бесконечно повторяться в двух независимых направлениях (стреттный сонорный канон), а с помощью шести зеркал узор обретает трёхмерность (стереофония, эффект умноженного голосами эха, перспектива звуковой *глубины*).

[130] Vn. I — 16, vn. II —14, vl. — 12, vc. — 10 и cb. — 8 исполнителей.

Здесь и далее в тексте принята единообразная система обозначений инструментов, которая может отличаться от авторской, зафиксированной нотными примерами и рядом схем.

бумажным[131] — иными словами, не идентифицируется слухом как канон. Каждый из вступающих голосов излагает тему в новой тональности, таким образом, что в тт. 15–34 постепенно формируется звуковое поле, охватывающее по вертикали все 12 минорных тональностей[132]:

такт	инструменты	партии	тональность
15	vn. I	11–14	*cis-moll*
	vl.	7–10	
	cb.	1–8	
23	vn. II	3–4	*b-moll*[133]
	vc.	3–4	
24	vn. I	5–6	*e-moll*
	vl.	1–2	
25	vn. II	9–10	*g-moll*
	vc.	9–10	
27	vn. II	5–6	*a-moll*
	vc.	5–6	
28	vn. I	1–2	*fis-moll*
	vn. II	11–12	
29	vn. I	15–16	*c-moll*
	vl.	11–12	
30	vn. I	9–10	*d-moll*
	vl.	5–6	
32	vn. II	1–2	*h-moll*
	vc.	1–2	
33	vn. II	7–8	*gis-moll*
	vc.	7–8	
33	vn. I	7–8	*es-moll*
	vl.	3–4	
34	vn. I	3–4	*f-moll*
	vn. II	13–14	

В т. 33 партия контрабасов расслаивается, образуя самостоятельную мелодическую линию (басовую основу), которая также развивается в виде канона со смещённым интервалом вступлений.

С т. 40 начинается новый виток развития исходного моцартовского комплекса, характеризуемый накоплением микроизменений полифонической природы: от интервальных обращений (vl. 1–2 и 7–10) — к ритмическому увеличению темы

[131] Как известно, именно так Д. Лигети характеризовал свои микрополифонические каноны, легко различимые глазом, но недоступные слуху.

[132] Гармоническую структуру *Прелюдии* А. Демидова характеризует термином *сонорный политональный фрактал*, понимая под *фракталом* объект, в разветвлённой структуре которого каждая часть представляет подобие этого объекта — см.: *Демидова А.* Моцарт в гостях у «АСМ–2». Гармонические техники в современных вариациях // Моцарт в движении времени. По материалам международной конференции: Сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2009. С. 185–192.

[133] Интересная деталь: в этом проведении, избегая резкости при введении далёкой гармонии, композитор использует приём «мерцания» тонов *fes–f*. Та же технология «бесшовного» гармонического письма характеризует перекрашивание тона (*e–eis*) в партии контрабасов (т. 33), обусловленное сопоставлением соль-диез минора и ми-бемоль минора.

(полуторному — vn. I 11–14 в т. 45, vn. II 3–4 и vl. 9–10 в т. 47, vn. II 9–10 и vc. 3–4 в т. 49 и далее; двойному — vn. II 3–4 и vl. 9–10 в т. 50, vn. I 1–2, vn. II 5–6 и 9–10 в т. 52–53 и далее; и, наконец, четверному — vn. I 13–14 в т. 52, vn. II 3–4 в т. 54 и далее). Таким образом, к т. 52 музыкальная ткань представляет собой вибрирующую за счёт «блуждающих» из голоса в голос звуков 12-тоновую вертикаль — сверхмногоголосный политональный вертикально-подвижной контрапункт, объединивший разные формы ритмического увеличения тем.

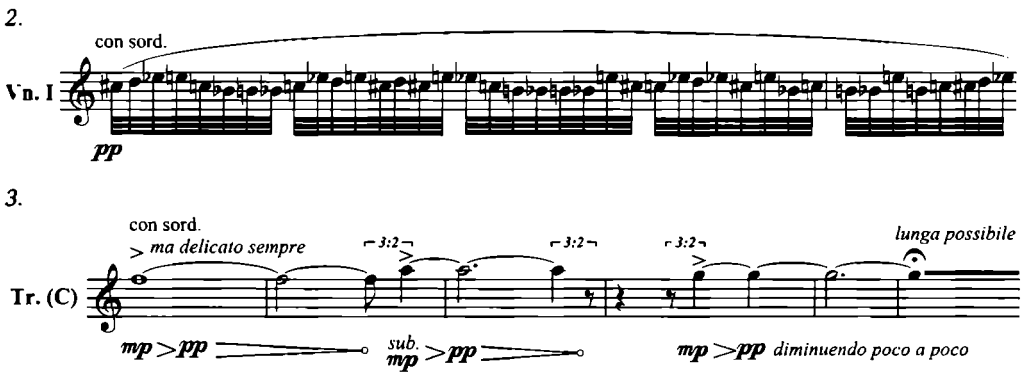
К началу подразумеваемой репризы (с т. 57 по т. 74) процесс постепенного разрежения звукового пространства достигает финальной точки: последовательное «выключение» голосов, почти не ощутимый слухом перевод движения в статику — и шестидесятиголосная хроматическая вертикаль сворачивается в шелестящий уменьшённый септаккорд, в свою очередь, сжимающийся до засурдиненного флажолетного унисона *cis*. Трудно отрешиться от возникающей на эмоциональном уровне ассоциации с иссяканием дыхания, глубоким и медленным выдохом — возможно, последним, после которого распахивается неведомая бездна, пустота без воздуха. Подобный эффект возникает порой, когда в последних тактах пьесы органист, не переставая играть, выключает мотор органа — из труб постепенно уходит воздух, «проваливая» звуковое пространство в какие-то нездешние пустоты, подзвученные разнотембровыми обертонами распадающейся гармонии.

Короткая реминисценция начала у первых скрипок (первая, «вопросительная» фраза моцартовской цитаты) в ц. 4 обрывается «зависанием» на D_7 до-диез минора с задержанным вводным тоном. Реприза отложена или невозможна, вопрос остаётся без ответа.

Вторая часть переводит в иной модус движения, время здесь не застыло, а, напротив, обрело динамику стремительного, безостановочного процесса, реализуемого в такой же текучей, неуклонно становящейся форме — двойной фуге с совместной экспозицией. Фактурно-гармонический облик тем олицетворяет идею взаимодополняющего контраста: первая тема (см. пример 2) — род сонорного фигурационного «кружева» у засурдиненных струнных — «бесконечна» в плане секундового плетения и постоянного обновления составляющих её геми-комбинаций; вторая (см. пример 3), изложенная более крупными длительностями, озвучена духовыми инструментами и реализована в ином типе интонационности.

Экспозиционное проведение тем отвечает классическому «тонико-доминантовому» соотношению пропосты и риспосты: *cis* (vn. I) – *gis* (vn. II) – *cis* (vl.) – *gis* (vc.) — четырёхголосная первая тема; *f* (ob. I и tr. I) – *c* (ob. II и tr. III) — двухголосная, с дублированием каждого из голосов, вторая тема. Обе темы имеют удержанные противосложения, причём противосложение ко второй теме[134] в силу своей интонационной характеристичности (короткий секундовый мотив) в последующем развитии обретает самостоятельное тематическое значение.

[134] Впервые появляется в т. 4 у второй трубы.



В тт. 13–17 струнные расслаиваются на 26 партий, канонически излагая первую тему; способ звукоизвлечения (скользящие переходы с игры *con sordini* на игру *ordinare* и *sul ponticello*) и приглушённый тон звучания в границах *ppp* ассоциируются с неясным шёпотом, шорохом, хаотическим кружением в «жужжащем» сонорном пространстве — *ветер на могилах*, сказал бы Корто[135] (см. *Приложение III–2*).

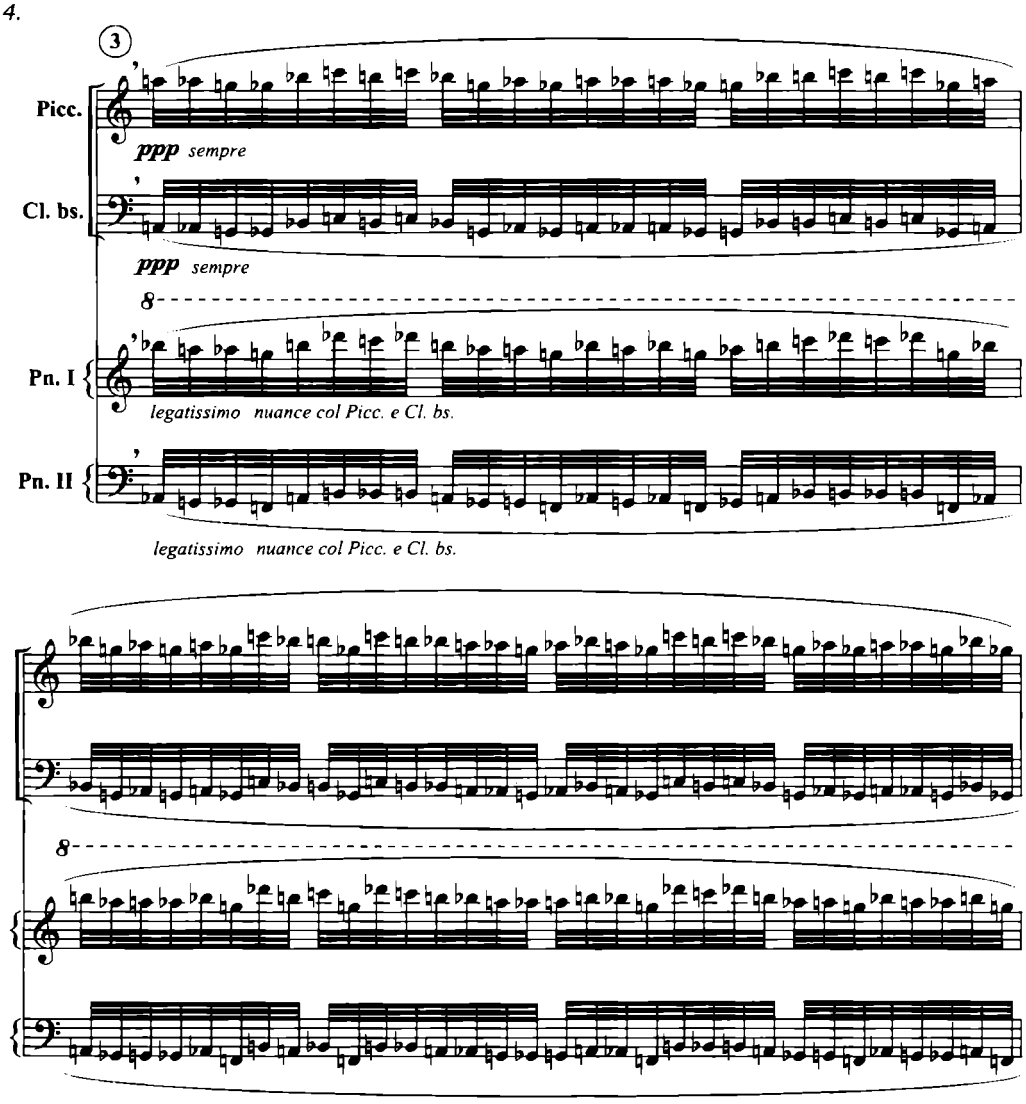
В т. 21 начинается большой разработочный раздел, каждая из фаз которого приводит к кульминации-катастрофе. Темы сплетаются в изощрённых контрапунктических соединениях, множатся в наслоении оркестровых голосов, стреттные каноны и секундовые наложения одновременных проведений преобразуют вертикаль в хроматический вибрирующий кластер, меняющий свою окраску по мере перетекания из одной тембровой группы в другую, — так, в т. 32 (ц. 3) первая тема в обращении единовременно звучит у фортепиано (два исполнителя играют в крайних регистрах, на расстоянии большой секунды через четыре октавы, *as–b*) и дублирующих его флейты пикколо и бас-кларнета (*g–a*) (см. пример 4).

В букве B аналогичным образом инверсионный материал удержанного противосложения первой темы излагает уже иной тембровый ансамбль — чембало (два исполнителя играют в среднем регистре на расстоянии большой секунды, *fis–gis*) и два кларнета (*f–g*). Диалог этих инструментальных групп воспроизводится многократно, всякий раз озвучивая новый участок обращённого удержанного противосложения первой темы («бесконечного» в силу интонационной специфики самой темы).

Сложносоставная структура *Фуги* предполагает и ещё один уровень контрапункта — дирижируемых (обозначенных цифрами) и недирижируемых (обозначенных буквами) фрагментов. Все алеаторические разделы написаны в технике сонорной полифонии, это контрапунктические каноны, стреттно

[135] Одна из знаменитых характеристик заключительной части шопеновской Сонаты си-бемоль минор соч. 35. Полностью фраза звучит так: «[...] вихревое движение леденящего ветра смерти, ветра на могилах в призрачном финале» — цит. по: *Корто А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / сост. и пер. К. Аджемова. М.: Музыка, 1965. С. 316.

4.



излагающие тематизм в его основном виде или обращении. Так, в букве С у струнных с секундовым интервалом вступления (*f–fis–e–d–dis*) канонически проходит первая тема в ритмическом увеличении, формируя гемитонное поле, накладывающееся на сонорную последовательность чередующихся инструментальных групп, речь о которых шла выше.

Интенсивность разработки полифонии пластов не прекращается и в репризе, вступающей в ц. 5. Собственно, на начало репризы указывает лишь проведение первой темы у альтов в основном тоне *cis*, контрапунктическое соединение остальных голосов по-прежнему множит сонорные секундовые каноны: виолончели (*h*) — скрипки (*dis–g–f*) с темой в основном

виде; флейты (*d–e–gis*) — кларнеты (*c–ges*) с темой в обращении; альтовая флейта (*b*) с темой — в основном и бас-кларнет (*a*) — в обращённом видах. В т. 56 аналогичным образом начинается реприза второй темы, канонически изложенной у двух гобоев (*d–e*) и гобоя д'амур[136] (*c*), к которым присоединяется трио засурдиненных труб (*des–h–es*). А в т. 59 появляется удержанное противосложение второй темы в ритмическом увеличении у валторн (*es–des–d–c*). Принцип соотношения темы и ответа в репризе регулируется законом, установленным разработкой, — это различные модификации полутоновых и тоновых отношений, сонорным выводом из которых является подвижный диссонантный темброво-«модулирующий» кластер с варьированным составом хроматических звуков: от 8 до 12.

В ц. 6 (буква H) резким динамическим перепадом от *ppp al niente* к *ff* вторгается новый раздел, в масштабном 36-голосном контрапунктическом напластовании тем сталкивающий фрагменты алеаторики и музыки с выписанным метром. Сразу после этого всплеска начинается общее *diminuendo*, сопровождаемое «выключением» голосов и заменой тематического материала трелями и протянутыми звуками. Последняя фаза развития *Фуги* (с т. 72 и до конца) использует принципы канона для осуществления постепенного «торможения» формы, деструкции исходной динамической модели — последовательное укрупнение ритмических единиц в изложении первой темы, сопровождаемое укрупнением ритмических групп, шаг за шагом замедляет общий ритм всей структуры: от 8/32 — к 6/16 в пропорции 6:4 (fl. I, cb. — т. 72; fl. II, vl. 1–3 — т. 73) — к 4/16 (fl. I — т. 73; vl. 1–3 — т. 74) — к триоли восьмых в пропорции 3:2 и далее — к равномерно-метрическим группам из 4/8 (триоли четвертями) — 4/4 (половинные в пропорции 3:2) — двум половинным и, наконец, к целой ноте. В партии альтов 4–6 указанная схема ритмического «торможения» осуществляется на кратком отрезке партитуры: в пределах тт. 78–88 происходит разрежение ритмической интенсивности групп от 8/32 к целой ноте. Расширяющиеся ритмические структуры множатся, постепенно охватывая всю оркестровую ткань: в т. 90 общей единицей метрической пульсации становится четверть, а в т. 100 это уже половинная нота, завершающая процесс преобразования некогда стремительно становящейся формы в структуру-кристалл — тихий хорал, образованный вертикальным наложением разнопропорциональных ритмических структур.

Перед тем как окончательно раствориться в «белом» флажолетном звучании виолончелей и губном *quasi-glissando* флейты, эта тишайшая кода будет неожиданно взорвана «россыпью» челесты, чембало и фортепиано в высоком регистре: резкий слом фактуры и тембра, иная гармоническая краска (натуральный до минор) воспринимаются как вторжение. И вновь — перемена об-

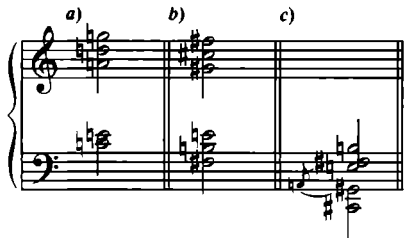
[136] Введение в состав оркестра гобоя д'амур, типичного представителя инструментального ансамбля XVIII столетия — ещё один исторический «знак», которыми так богата партитура Серенады.

раза, возвращение к гаснущей звучности коды — квинтэссенции трагического смысла будущего *Хорала*.

Третья часть Серенады, как уже было сказано, является оркестровой версией фрагмента второй части Сонаты для двух исполнителей. Сохранены масштабные пропорции и тональности, высотное положение аккордов и тончайшие градации динамики. *Хорал* готовился задолго до своего вступления — первая из его гармонических вертикалей прозвучала на границе разделов разработки *Фуги* (т. 31), внеся колорит чистой диатоники в звенящем тембре впервые появившегося в партитуре вибрафона, поддержанного флажолетами струнных. Хоральное изложение ряда фрагментов второй части (квартет контрабасов в тт. 75 и 99, общий фактурно-ритмический облик коды) также готовило введение этого центрального с точки зрения симфонической концепции раздела.

Собственно *Хорал* представляет собой цепочку из двенадцати 5–6-звучных вертикалей, из которых наиболее важны три: первая, вторая и последняя, являющиеся вариантами одной и той же структуры. Первый аккорд образован сцеплением минорного секстаккорда и двух кварт (см. пример 5a), второй аккорд — это четыре кварты, соединённые через большую терцию (см. пример 5b), последний аккорд расслоен на пустую басовую квинту с коротким секундовым форшлагом и надстройку в виде сцепления большой секунды и кварты (см. пример 5c)[137]:

5.



После гипермногоголосия, многозвучных двенадцатитоновых вертикалей и сонорных кластеров предшествующей части аккордика *Хорала* трогает своей простотой и прозрачностью — сотканная из «белой» и «диезной» диатоник, модальная структура высвечивается переменными ладовыми гранями, неуловимо скользя к последнему устою — сумрачному и щемящему до-диез минору заключительного созвучия. Именно ради этого аккорда, который, по словам композитора, невозможно было помыслить и услышать в какой-либо иной тональной краске, пришлось осуществить

[137] Аккордика второй части Сонаты изначально создавалась и мыслилась автором как особый тип тематизма. В контексте творчества Караева с *аккордами Сонаты* связано представление об индивидуализированной, наделённой специфической семантикой структуре — подобно аналогичным созвучиям-вертикалям у Стравинского (например, *аккорду Петрушки* или *аккорду Весенних гаданий*).

высотную транспозицию Lacrimosa — ведь именно этот аккорд возвращает в Серенаду «Реквием»[138].

Хорал — это остановившееся время, взгляд в вечность, оцепенение, в котором не осталось места ни печали, ни надежде. Его светлые нежные акварельные краски — знаки иного мира, мира *по-ту-сторону-реальности*. Тем страшнее будет возвращение.

Длительное пребывание в ауре первых двух аккордов, ассоциирующихся с приглушённым звучанием низких и высоких колоколов, их тембровая и регистровая перекраска, метроритмическая вариантность, микроизменения структуры — суть процессуальности статической сонорной формы. В пределах первых одиннадцати тактов аккорды 1 и 2 чередуются, рождаясь и угасая в недрах друг друга, неуловимо «модулируя» из одной инструментальной структуры в другую[139]: челеста (1) — скрипки / альты (2) — фортепиано (1) — скрипки / альты (2) — вибрафон (1) — скрипки / альты / гобои (2) — фортепиано (1) — скрипки / альты (2). Уже здесь задана вариантность и самих аккордовых комплексов, и их тембрового взаимодействия в пространстве оркестровой ткани — то, что станет основой и принципом дальнейшего становления *Хорала*.

В тт. 11–34 (ц. 1) в тембровую палитру включаются новые голоса. В русле тишайшего *ppp* тембровая вертикаль расслоена на комплексы, каждый из которых озвучивает свой отрезок общей аккордики при константном сохранении тесситурной позиции. Первый аккорд, структурно неизменный, темброво просветляется, восходя из глубин фактуры к средним регистрам — переходя от арфы / фортепиано (контр- и большая октавы) и контрабасов *divisi* (большая и контроктава) к виолончелям *divisi* (малая и большая октавы) и альтам *divisi* (первая и малая октавы). Тающая надстройка — флейты / кларнеты (первая – третья октавы), гобои / трубы (малая – вторая октавы) и фаготы / тромбоны / валторны (большая – первая октавы) — озвучивает второй аккорд, реализуя в ином тембровом контексте принцип шёнберговских «Farben». Между двумя полюсами аккордики протянута тонкая линия первых и вторых скрипок: сольный звук *e*, постепенно утолщающийся за счёт прибавления

[138] Е. Чигарёва указывает на особую семантику до-диез минора — тональности Лунной сонаты Бетховена, баховской фуги с мотивом креста из «Хорошо темперированного клавира» — и ссылается на определение её Х. Ф. Д. Шубартом как тональности «доверительного разговора с Богом», добавляя: «да и не так ли — или близко к этому — слышали ре минор современники Моцарта?» Цит. по: [140, с. 147].

Вспоминается другой пример тонального переосмысления первоисточника — Вариации на тему Гайдна Э. Денисова, в которых первое проведение заимствованной темы звучит в фа миноре (у Гайдна — в ре миноре); тоника *d* — одна из составляющих звуковой монограммы имени композитора — вводится в драматической кульминации и ассоциируется с авторской речью.

[139] Согласно замыслу (по словам композитора, никогда не выполнимому), один аккорд должен как бы «выплывать» из истаивающей звучности другого. Эффект затухания звука, столь естественный для фортепиано, к сожалению, почти никогда не достигается в оркестре.

голосов — вплоть до туттийного звучания вторых скрипок (7 пультов) в т. 58 и первых скрипок (8 пультов) в т. 63.

Очередная фаза становления *Хорала* отмечена взаимодействием не только основных аккордовых комплексов, но и их структурных вариаций. Так, в т. 35 в развитие включается новый сонорный компонент — диатонический «белоклавишный» кластер арфы / фортепиано, вносящий краску до мажора (вариант первого аккорда, 1a). В дальнейшем этот кластер, как и другие гармонические образования третьей части, будет подвергнут тембровой перекраске, попеременно появляясь у разных групп струнных *divisi*.

Драматургия второго аккорда также основана на тембровой вариантности исходной структуры, причём включение нового тембра сопровождается и введением дополнительных звуков: гобои / валторны / трубы — основной комплекс + квинта *es–b* (2a); фаготы / тромбоны / валторны + *ais* (2b); флейты / кларнеты / гобой + *dis* (2c).

Общая схема драматургического взаимодействия аккордов 1–2 и их вариантов в масштабе центрального раздела *Хорала* выглядит следующим образом:

такты	35–39	40–42	43–44	45–46	46–48	49–50
аккорды	1a↔1↔2	1a↔2a	2a↔1a↔2b	1a↔2b↔2c	1a↔2c↔2a	1a↔2b

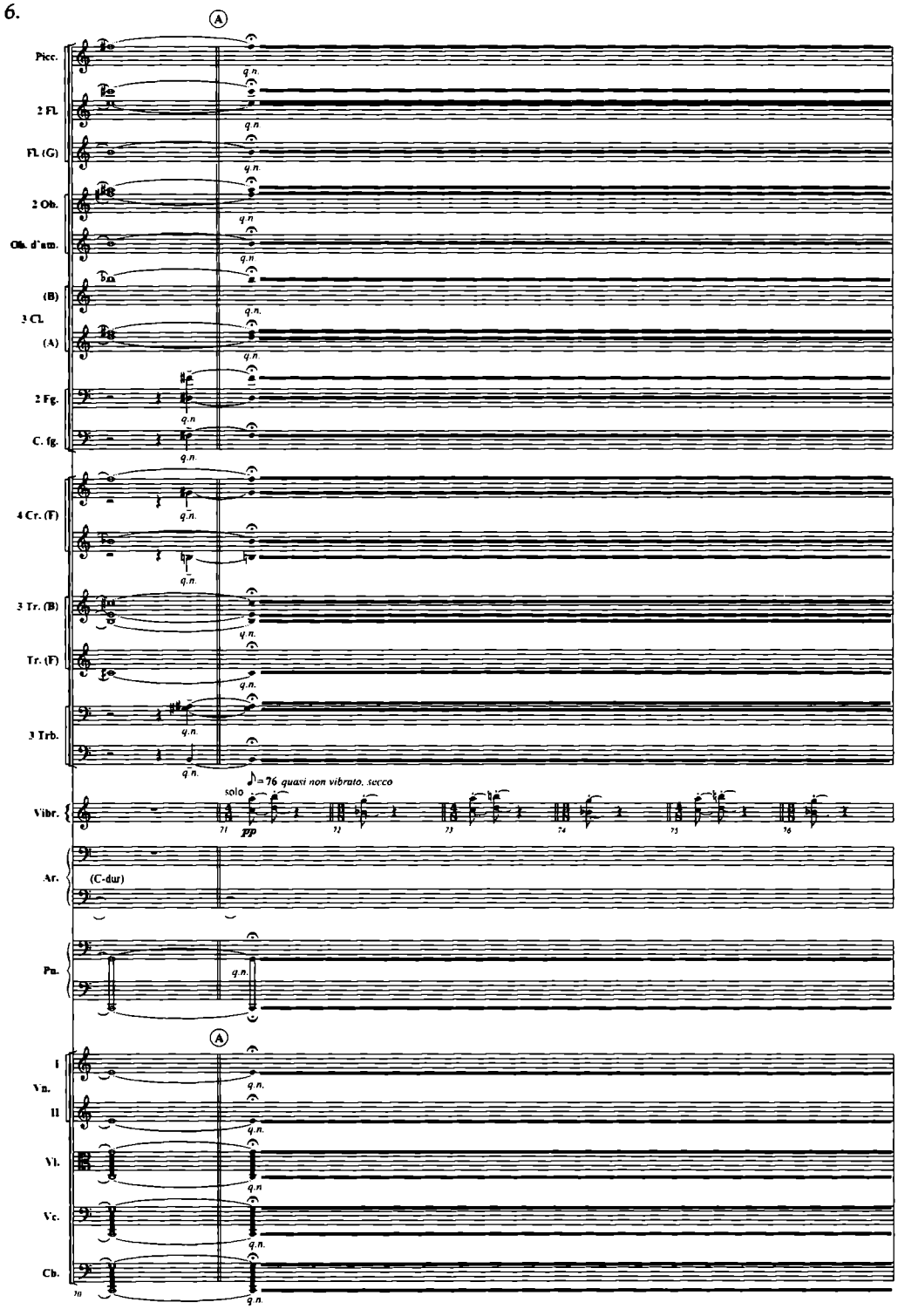
В т. 51 инструментальная вертикаль получает новый стимул к развитию за счёт объединения разных тембровых групп и озвучиваемых ими аккордовых структур. Как реакция на постепенное искажение диатоники и общее омрачение звучности, кластер фортепиано преобразуется в хроматический (1b), и в тт. 65–70 все модификации обоих исходных комплексов собираются в единую хроматическую вертикаль: 1a + 1b + 2c + 2a + 2b. Это эпизод символической «музыки часов», троекратно озвученной новым тембровым персонажем — вибрафоном (буква A, т. 71 — см. пример 6).

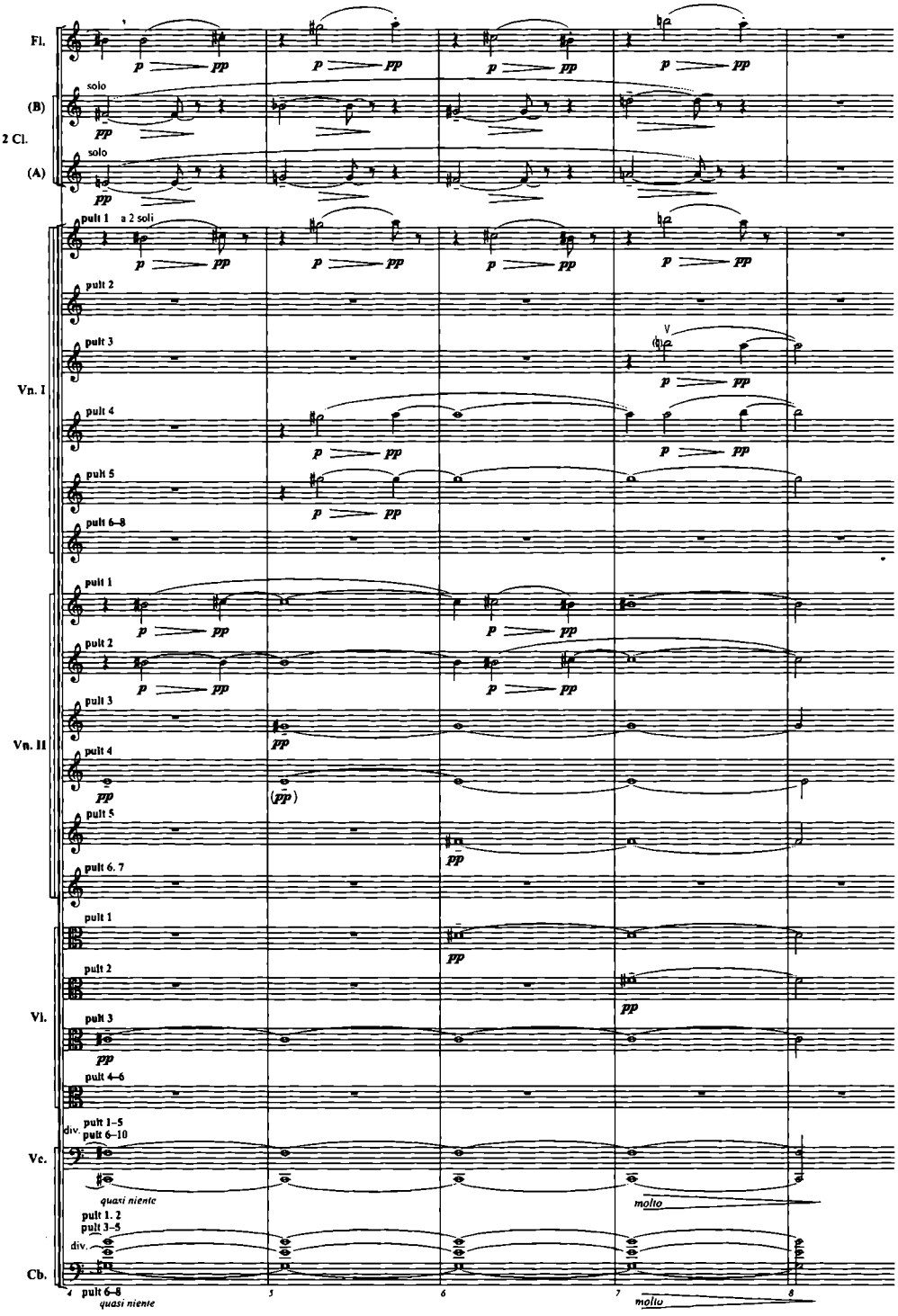
В т. 77 (ц. 3) на фоне масштабного сонорного многозвучия, развёрнутого в пространстве шести октав и составленного из слияния диатонических и хроматических кластеров разных тембровых групп, слышен десятикратный «бой часов» — мерно повторяющаяся малая нона колокола и чембало[140]. На протяжении этого отрезка партитуры кластер истончается *molto al niente* до звука *e*, тем самым завершая драматургическую линию скрипок (см. выше).

В ц. 4 (т. 81) вступает кода, достраивающая цепочку аккордов Сонаты. Собственно, кода и есть *хорал*, который вновь начинается с тембровой вариа-

[140] В связи с этим эпизодом Фарадж Караев вспоминает историю почти мистического наложения времени художественного на время реальное: во время премьерного показа Серенады «1791» в Баку «бой часов» минута в минуту совпал с границей «22:00». Несколькими месяцами позже, в Москве, во время исполнения сочинения в Союзе композиторов история повторилась, только на этот раз с поправкой на бакинское время.

б.


Picc.
2 Fl.
Fl. (G)
2 Ob.
Ob. d'am.
(B)
3 Cl.
(A)
2 Fg.
C. fg.
4 Cr. (F)
3 Tr. (B)
Tr. (F)
3 Trb.
Vibr.
Ar.
(C-dur)
Pn.
I
Vn.
II
Vl.
Vc.
Cb.
A
A
q.n.
solo
♪= 76 quasi non vibrato, secco
pp
71
72
73
74
75
76
70

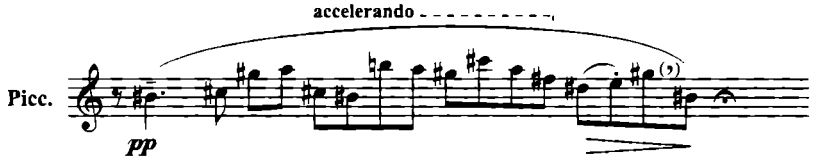
7.

Fl.
(B)
2 Cl.
(A)
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.
solo
pult 1 a 2 soli
pult 2
pult 3
pult 4
pult 5
pult 6–8
pult 1
pult 2
pult 3
pult 4
pult 5
pult 6. 7
pult 1
pult 2
pult 3
pult 4–6
div. pult 1–5
pult 6–10
quasi niente
molto
pult 1. 2
pult 3–5
div.
pult 6–8
quasi niente
molto
4
5
6
7
8

ции знакомых гармонических вертикалей, но на этот раз звучит до конца[141]. Последний, двенадцатый аккорд становится началом, а впоследствии — и лейткомплексом *Постлюдии*: соло бас-кларнета[142] с интонацией приглушённого рыдания (малая секунда A_1–Gis_1), на которое накладывается созвучие низких струнных и духовых в мрачном регистре большой и малой октав.

Звуки этого комплекса в тоне *cis*, дополненные *a* альтовой флейты, и составят последующую цитату Моцарта (тт. 4–7) — вновь Lacrimosa (те же два такта вступления) и вновь не основная тема, а «слёзный» подголосок (vn. I у Моцарта, здесь — vn. и fl.), сплетаемый на фоне растущего кластера до-диез минора. Иной ритмический и метрический облик фрагмента (двух- и четырёхкратное увеличение длительностей, сопровождаемое нарушением равномерности пульсации), по выражению Ф. Караева, ассоциируется с «кадрами съёмки "рапидом"» (см. пример 7).

Вторая моцартовская фраза будет озвучена ансамблем скрипок, флейты и гобоя д'амур (тт. 9–12). Изложение цитаты дважды «зависает», прерываясь вторжением лейтобразования с характерной скорбной интонацией бас-кларнета.

Тембровый комплекс *Постлюдии* дифференцирован, расслоен на многочисленные *soli*. В тт. 14–17 и в алеаторическом разделе части (между тт. 18 и 19) на фоне всё той же сумрачной гармонии заключительного аккорда *хорала* у флейты, а затем у флейты пикколо в ритмическом уменьшении и без пауз — аллюзия первой темы *Фуги* — проносится мелодия моцартовского подголоска:

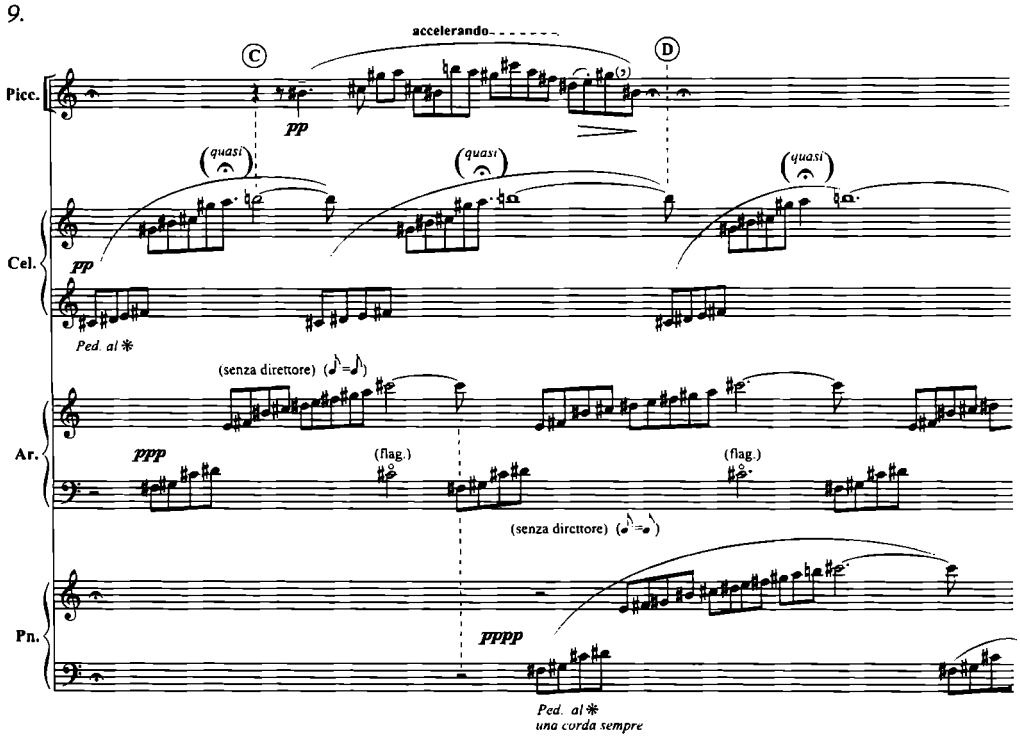
8.

Ей вторят челеста, арфа и фортепиано[143], воспроизводящие ту же линию, отныне «выпрямленную» и как бы устремлённую за пределы организующей её структуры (см. пример 9). Бесстрастность ровного ритма, ротация звуков, прежде составлявших мелодию, повисающие в беззвучии *al niente* тоны — частицы распавшегося единства, равнодушно перебираемые во вновь и вновь

[141] Остальные девять созвучий реализованы в звуковых комплексах, родственных основным (см. раздел I.4.1, посвящённый Сонате для двух исполнителей). Избегая тембровой «грязи», композитор озвучивает диатонические составляющие структур смешанными тембрами, а диссонирующие звуки — чистыми: так, одиннадцатый аккорд представляет собой трезвучие соль мажора, интонируемое струнными, флейтой и фаготом и осложнённое добавочными звуками *fis* (тромбон) и *des* (валторна).

[142] В версии для камерного оркестра — соло фагота.

[143] В версии для камерного оркестра — челеста, чембало и фортепиано. Их поочерёдное вступление с каждым разом «понижает» общий динамический уровень, доводя его до *pppp*.

9.



возобновляемом каноне-«гетерофонии»[144]. Траурный звуковой облик последних тактов партитуры довершает троекратное «рыдание» басового кларнета. Заключительная перекраска колорита: трезвучие одноименного мажора, озвученное восемью засурдиненными контрабасами и чембало, — ещё один «знак эпохи» — ничего не меняет. Summa summarum[145].

В аспекте проблематики караевской интертекстуальности Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» представляет характерный образец того, как композитор понимает суть и значение цитации. Обращаясь к интонационно-гармоническому комплексу Моцарта, Караев воспринимает его не как герметичную структуру, модель, «аномалию», радикально и заведомо чужой текст, но как источник и стимул для создания собственной композиции — и в образно-содержательном, и в конструктивном плане. Принципиально антикол-

[144] Подобные каноны-вращения, озвученные теми же или родственными тембрами, встречаются и в других караевских сочинениях — «Xütbə, muğam və surə», «В ожидании...», «Ist es genug?..», «Canción de cuna», — как правило, эмоционально ассоциируясь с состоянием тревожного ожидания, смятённостью чувств или, напротив, — горечью, безысходностью, оцепенением.

[145] Буквально — «сумма сумм» (*лат.*), или окончательный итог.

Смысл и характер заключительного аккорда Серенады во многом проясняет сказанное Э. Денисовым по поводу балета «Исповедь»: «У меня в балете очень странная до мажорная Смерть. Но это, скорее — Покой, которого так ждёт Мастер у Булгакова». Цит. по: [87, с. 97].

лажный способ введения иностилевого материала, его адаптация в авторскую среду, вписанность в систему авторского мышления и в итоге работа с заимствованным тематизмом как с тематизмом собственным — вот важнейшие составляющие караевского метода. То, что контекст авторского гармонического языка оказывается естественным и органичным для цитаты, пришедшей из XVIII века, возможно именно в силу того, что, цитируя Моцарта, Караев продолжает говорить своим языком, развивает чужой материал как свой собственный.

Внося в смысловую конструкцию Серенады семантику прощания, моцартовская цитата, безусловно, оказывает влияние и на звуковой облик сочинения, и на тип его драматургии — призрачный, нездешний колорит музыки, то словно застывающей в скорбном оцепенении, то исполненной щемящей тоски, преобладание статики, лишённая резкости лобового столкновения плавность смен образов-состояний. Концепция-трагедия реализует себя и в облике целостной формы, постепенно «истекающей» в *Постлюдию*, и в смысловой ауре заключительных разделов частей, по-разному воплощающих идею торможения, распада, деформации, и в характере кульминаций-катастроф, и в подмене итоговости процессом качественного накопления как общим принципом работы с материалом — касается ли это завершения частей, становления темы, потенциально бесконечных канонов, разрешения диссонантного аккорда в блоке тональной музыки или многовариантной тембровой перекраски сонорных комплексов.

В системе авторской речи цитата и автоцитата смыслово равноправны, равноценны — первая выводится из второй, вторая осознаётся как итог первой и полагает ей предел. Цитатой-оплакиванием композиция начинается, с автоцитатой-прощанием уходит — и это расставание навсегда, без надежды на земную встречу.

3.3. Стилизация и аллюзии

Музыка, созданная из другой музыки — сарказм оценки Т. Адорно, высказанной по поводу творчества Игоря Стравинского, ныне воспринимается как анахронизм. После радикализма полистилистики и программного эклектизма *пост*культуры конца XX века стилевой диалог неоклассицизма и других разновидностей *нео* представляется едва ли не самой «умеренной» разновидностью феномена интертекстуальности в искусстве.

Ориентация на тот или иной стиль прошлого как объект художественной коммуникации уже в первой трети столетия обрела ранг исторической рефлексии музыки о музыке: К. Дебюсси и Ф. Бузони, М. Регер и П. Хиндемит, И. Стравинский и С. Прокофьев вывели неостилизацию на уровень поэтики, своеобразного *restitutio in integrum*[146] универсальной традиции всей мировой

[146] Восстановление в целости (*лат.*).

культуры. Отмечая «свойственную всем великим модернистам тенденцию перечитать и переоценить историю музыки», стремление «укорениться во всей музыкальной истории», М. Кундера справедливо указывает на нежелание композиторов XX столетия «усмотреть смысл музыки *исключительно* в исповедальности эмоциональной жизни, что в XIX веке стало столь же обязательным, как требование правдоподобия для искусства романа в это же время»[147].

Антиромантическая направленность музыкального неоклассицизма обусловила его творческие приоритеты и семантическую переориентацию: интерес к мифологии и ритуалу, античным сюжетам и художественным моделям барокко и классицизма, подчёркнуто игровой, условный характер драматургии и в целом — программное отрицание *выразительности* и *выражения* как первостепенных категорий музыкальной речи[148]. Именно этот аспект акцентирует Ю. Кристева в одной из глав книги «Язык, этот незнакомец. Введение в лингвистику» («Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique»), размышляя о том, в какой степени музыка представляет собой язык и в чём его радикальное отличие от языка вербального. Ссылаясь на смысловую неопределённость музыкального «сообщения», исследователь замечает: «Референт-означаемое-означающее представляются здесь слитыми в одном единственном знаке, который комбинируется с другими, в языке, не желающем что-либо сказать». Последующая апелляция к известной реплике-провокации Стравинского, отказывающей музыке в выразительности любого рода, становится основой не менее провокативного вывода Кристевой: «Вот система разностей, которая не является системой, *желающей сказать*...»[149].

В зависимости от способа художественного моделирования воспроизведение стиля и стилистики прошлого может осуществляться как на уровне принципов мышления и типологии форм, так и в обращении к конкретным лексемам музыкального языка — мелодическим, гармоническим оборотам, семантике

[147] Цит. по: [63, с. 80, 79]. Проводя параллели с аналогичными процессами в литературе, писатель говорит о попытке великих романистов XX столетия «*дать новое определение и расширить само понятие романа*; воспрепятствовать его *сужению*, осуществлённому эстетикой романа XIX века; придать ему в качестве основы *весь* исторический опыт романа». [Там же. С. 79].

[148] Э. Ансерме, как известно, считал Мессу Стравинского всего лишь *портретом мессы*.

[149] Цит. по: [173, p. 306]. Высказывание Стравинского, о котором идёт речь, взято из «Хроники моей жизни»: «Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать — чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т. д. Выразительность никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность.

[...] Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во всё существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем. Следовательно, для того, чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непременное и единственное условие — определённого построения.

Когда построение завершено, всё уже сделано. Напрасно искать или ожидать чего-то иного» — цит. по: *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л.: Госмузиздат, 1963. С. 99–100.

тембра и структуре аккордики. Если нововенцы принципиально отвергали конкретику музыкального материала, оперируя стилем как формой-структурой, то стилизующий метод Хиндемита, Стравинского или Шостаковича, наряду с конструктивными закономерностями, воспроизводит и характеризующую объект стилизации парадигматику, закреплённую в лексике и синтаксисе, особенностях развёртывания тематизма и типах интонирования.

Метод стилизации сегодня привлекает композиторов в большей степени, нежели метод точного цитирования, — пожалуй, именно обобщённое воспроизведение исторического или индивидуального стиля открывает больше возможностей для выявления собственной индивидуальности. «Песни, бурдоны и рефрены смерти» и «Видение» Дж. Крама, Трио для скрипки, валторны и фортепиано Д. Лигети, оперы «Молодой лорд» и «Принц Гомбургский» Х. В. Хенце, Концерт для оркестра и Концерт для фортепиано с оркестром В. Лютославского, «Чудесная сапожница» У. Циммермана, Вторая симфония Кш. Пендерецкого, две сонатины, Партита и Третья симфония А. Пярта, Прелюдия для двух скрипок и Квинтет А. Шнитке, Квартет, «Китч-музыка» и «Простые песни» В. Сильвестрова, Пятая симфония Г. Канчели, «Романтическая музыка» и «Музыка для города Кётена» Р. Щедрина, оперы «Мария Стюарт» и «Виринея» С. Слонимского, «Тиль Уленшпигель» Н. Каретникова, «Дети Розенталя» Л. Десятникова, «Ночь в Мемфисе» и «Семь слов» С. Губайдулиной, «Бранденбургский концерт» (Композиция 28) и «Прощание» (Композиция 30) В. Екимовского — всё это образцы разноэпохальной неостилизации, апеллирующие к исторически сложившимся устойчивым музыкальным структурам — будь то профессиональная традиция или народное музицирование[150].

Видя в стилизации и пародии проявление принципа обновления текстовых систем на основе соответствия / несоответствия авторского плана и *сквозящего в нём* стилизуемого, Ю. Тынянов указывает на хрупкую границу, разделяющую эти явления: «стилизация, комически мотивированная или подчёркнутая, становится пародией»[151]. Существует множество способов смещения модуса высказывания для придачи повествованию, например, ироничного или трагического звучания: использование конгломерата несовместимых идиолектов (металитературный коллаж дискурсов в «Палисандрии» Саши Соколова), доведённое до абсурда тиражирование речевых клише (реплики и диалоги героев киноленты К. Муратовой «Чеховские мотивы»), рассогласованность жанровой и текстовой лексик («Бюрократиада» Р. Щедрина), введение «типографских

[150] Эффекту стилизации музыкального языка часто способствует введение в инструментарий специфических тембров, указывающих на определённую национальную и жанровую характерность: таковы нетемперированные дудук и зурна — в Третьей симфонии А. Тертеряна, чанг — в «Часе души» С. Губайдулиной для симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано, чанг, дойра, дутар — в Третьей симфонии М. Таджиева, группа латиноамериканских ударных, банджо — в Шестой симфонии («La Cubana») Х. В. Хенце, джаз-группа с самостоятельной партией — в Пятой симфонии Я. Ряэтса, джазовая ударная установка — в Первой симфонии Б. Тищенко.

[151] Цит. по: [128, с. 201].

знаков» — своего рода миметических клише, — указывающих демаркационную границу стилей[152] (масштабно-структурная отграниченность каденций в «Классической симфонии» С. Прокофьева), субтракция — вычитание из воспроизводимого изображения составляющих его деталей и элементов (картины Вермеера, «переписанные» Дж. Диимом) или намеренное искажение модели в процессе транскрипции-игры (бытовые массовые жанры в творчестве А. Шнитке).

Семантическая и структурная деформация цитаты, превращающая её в антицитату, аллюзию на саму себя, также может быть рассмотрена в качестве метода пародийной транскрипции оригинала: на полотне «Балкон» и в серии «Перспектив» Р. Магритта персонажей традиционной живописи замещают гробы; сюрреалист Фр. Бэкон создаёт серию вариаций на тему «Портрета папы Иннокентия X» Д. Веласкеса, растворяя фигуру в фоновом хаосе; сумрачные полотна П. Дельво наполнены фантазийными реминисценциями античности и Ренессанса; видеоинсталляция Д. Гордона «24-часовой психоз» в результате специальных операций над экранным временем демонстрирует растянутый до суток фильм А. Хичкока; в тексте романов З. Зиника «Лорд и егерь» и «Роман» В. Сорокина использованы языковые модели и аллюзии русской / советской литературной классики, многие из которых, по сути, являются «вывернутыми» цитатами; оперы «Правдивая история» и «Король вслушивается» Л. Берио представляют собой «сниженные» парафразы вердиевского «Трубадура» и «Бури» У. Шекспира, а в «Le Grand Macabre» Д. Лигети, грандиозной *marché aux puces*[153] (определение композитора) фантасмагорическим образом нагромождены псевдоцитаты и музыкальные ассоциации: от средневекового гимна — до бразильской самбы. Сходными знаками с изменённой информативной направленностью оперируют целые направления так называемого «аллюзийного» постмодернизма, сочетающие использование социо-культурных символов, осколков идеологических штампов, подробностей быта с апелляцией к узнаваемым культурным архетипам: «соцарт» и «тотарт», китч-поэзия и искусство гиперреализма, объединения, подобные группам «С-3» и «Коллективная медицинская герменевтика».

Аллюзия — ещё один аспект интертекстуальных взаимодействий в пространстве искусства об искусстве — имеет обширный спектр действия, это та *историческая краска*[154], которая проявляет реминисцентный смысл художественного

[152] Противопоставляя две функции клише в литературном тексте — клише как *средство выражения* и как *объект выражения*, — М. Риффатер указывает на значение второго как «представляемого», «докладываемого», демонстрируемого в качестве реальности, внешней по отношению к авторскому письму». Цит. по: [188, с. 171].

[153] Барахолка (*фр.*) — цит. по: [182, p. 69]. Свой композиционный принцип композитор описывает следующим образом: «Вы берёте кусочек *foie gras* [паштет из гусиной печёнки (*фр.*) — *примеч. авт.*], роняете его на ковёр и растаптываете до тех пор, пока он не исчезнет. Это то, как я использую историю музыки». [Ibid. P. 119].

[154] Одна из составляющих концепции музыкальной семантики, предложенной М. Бютором в статье «Музыка — реалистическое искусство»: «И так же, как в классических сонатах переходят

«сообщения», обнаруживая в нём присутствие скрытых источников, наличие которых подчас также трудно установить, как и опровергнуть. К принципу аллюзии тяготеет создание архаизированных и псевдотрадиционных образов в архитектурном аллюзионизме (Р. Стерн, Ч. Мур, А. Гринберг), историко-мифологическая символика кино (К. Рене, Ф. Феллини, В. Вендерс, Р.-В. Фассбиндер, О. Иоселиани, П. Гринуэй, А. Тарковский, Т. Абуладзе. А. Сокуров) и живописи (А. Серрано, Р. Китаж, К. М. Мариани), ассоциативность балета, (С. Пэкстон, Р. Коэн, П. Бауш, А. Прельжокаж), многоязычие театра (Э. Барба, Ж. Десарт, Ф. Тьецци, Д. Б. Корсетти, Т. Сузуки, Э. Някрошюс, А. Васильев), комбинаторная металитературность современной прозы (Ж. Вогелар, П. Зюскинд, Э. Уайльд, М. Эппл, Д. Фаулз, А. Мэрдок, Л. Феррон, М. Кундера, М. Павич, В. Пьецух, Е. Попов, Б. Акунин, В. Пелевин).

В музыке аллюзийность является фундаментом самых разнообразных форм стилевого синтеза, от барокко — до фольклора и рок-музыки[155]: к этой ветви примыкают «Эпифании», «Лабиринтус II» и «Опера» Л. Берио, Четвёртая симфония Х. В. Хенце, струнный квартет, «Lontano», «Volumina» и Три пьесы для фортепиано Д. Лигети, Шестая симфония Кш. Мейера, Концерт для скрипки с оркестром Кш. Пендерецкого, «Хорошо настроенное фортепиано» Л. М. Янга, флейтовая «Музыка в форме квадрата» Ф. Гласса, скрипичные «Каприсы» С. Шаррино, «Маленькая пьеса» для трёх бассетгорнов и камерный концерт «Intarsi» К. Хубера, «Маленькая концертная музыка для месье Гайдна» Т. Хайниша, Пятая симфония, Четвёртый скрипичный и Первый виолончельный концерты, Концерт для альта с оркестром и Концерт для фортепиано и струнных А. Шнитке, Третья симфония А. Пярта, Пятая и Седьмая симфонии Г. Канчели, Восьмая симфония С. Слонимского, Пятая симфония В. Сильвестрова, Первая симфония Н. Корндорфа, «Магнификат», «Народный танец» и «Der Abschied» В. Мартынова, опера «Четыре девушки» и Квинтет Э. Денисова, фортепианное трио «Троїсті музики» и опера «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского — вплоть до создания композиций, обобщающих несколько стилевых традиций, подобно тому, как это сделано в Третьей симфонии А. Шнитке, Седьмой симфонии Х. В. Хенце или «Романтической симфонии в четырёх портретах» Н. Сидельникова[156].

Особой проекцией метода межстилевых взаимодействий является аллюзия композиционной техники, при этом возможны и внутривидовые со-

из одной тональности в другую, аналогично, можно делать модуляции от одной экзотической краски к другой, от одной исторической краски — к другой» — цит. по: [22, с. 161].

[155] В нашей стране провозвестником тенденции внедрения в стилистику рок-музыки барочно-классических реминисценций в начале 80-х годов выступила группа «Аквариум», продолжившая в этом отношении традиции «Queen» и «Pink Floyd». К настоящему моменту сложились целые направления, исповедующие апеллятивный метод творчества: симфо-рок, барокко-рок, классик-рок.

[156] В звуковой ткани симфоний Шнитке и Хенце ассоциативно присутствует вся история австро-немецкой музыки и двухсотлетний опыт развития европейского музыкального искусства, в сочинении Сидельникова каждая из частей воспроизводит стилистику определённого автора.

поставления, как-то: принципы серийной организации — полифоническая техника франко-фламандской школы, современный пуантилизм — средневековый гокет, микрополифония, принцип инструментального или хорового *divisi* — барочное многохорное письмо[157], — и пересечение творческих методов, создание аналогов в другом виде искусства: сонорно-фактурные фигуры, имитирующие работу с краской, цветом, или звукоэлементность как подобие абстрактных элементов живописи — в сочинениях Э. Денисова (оркестровые «Живопись» и «Акварель», ансамблевые «Три картины Пауля Клее» и «Женщина и птицы», «Знаки на белом» для фортепиано[158]) и В. Тарнопольского («Hommage à Kandinsky» для фортепиано и камерного ансамбля), принцип развития звуковых комплексов как аналог становлению исходной фонетико-семантической формулы, музыкальная проекция идеи потока сознания — в кларнетовом трио В. Тарнопольского «Отзвуки ушедшего дня» (по «Улиссу» Дж. Джойса), числовые пропорции, закономерности математических рядов Фибоначчи и Люка́, Ератосфеновых чисел — в параметрах ритма музыкальной формы К. Штокхаузена, Э. Кшенека, Л. Ноно, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Д. Смирнова, А. Виеру[159].

Особенности трактовки в музыке XX века ряда структурно-драматургических принципов прошлого, иногда коренным образом меняющих свои специфику и назначение, также напоминают о принципе аллюзии. Так, уже у И. Стравинского и А. Шёнберга мы встречаемся с иным пониманием сонатности: в Симфонии in C, Сонате для фортепиано, «Симфонии в трёх движениях» Стравинского сонатное allegro используется, скорее, как схема, внутреннее же наполнение этой схемы более соответствует доклассическим

[157] В качестве примеров можно привести «Psalmus poenitentialis» В. Тарнопольского для смешанного хора, солирующей скрипки, органа и ударных, на новой основе воссоздающий концепцию многохорности, а также квазигокетные композиции С. Губайдулиной (трио «Quasi hoketus») и Д. Лигети (Концерт для скрипки и оркестра и «Гамбургский концерт» для валторны и камерного оркестра).

[158] В авторской аннотации к сочинению «Женщина и птицы», имеющему подзаголовок «Hommage à Joan Miró», читаем: «Моя пьеса — не программная, но её основные композиционные идеи идут от живописи. Краска здесь излагается то звуковыми пластами, то «пятнами» (сочетаясь с графикой), и всегда несёт в себе основной уровень музыкальной информации. Здесь нет прямых ассоциаций с той или иной картиной Хоана Миро, есть лишь некоторые аллюзии. Как и в «Трёх картинах Пауля Клее», я здесь ничего не «репродуцировал», а стремился лишь создать чисто музыкальный аналог определённым картинам».

Как известно, идея представления музыки в облике новых пространственных рисунков в своё время вдохновила А. Лурье на создание фортепианных пьес «Формы в воздухе», посвящённых П. Пикассо. И напротив — музыка стимулировала поиски в изобразительном искусстве и литературе: вспомним «Фугу в красном цвете» П. Клее, живописные «ноктюрны», «фуги» абстракциониста Фр. Купки и «симфонии» сюрреалиста В. Баранова-Россине, литературные «Симфонии» А. Белого, по признанию автора, во многом возникшие из импровизаций на музыку.

[159] См. об этом: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2000. С. 37–50.

принципам концертирования[160]. Что касается Шёнберга, то некоторые его сочинения заимствуют сонатную схему, имитируя традиционное тональное соотношение высотной диспозицией внутри серийного квадрата. Новую реализацию принципа сонатности в фактурно-тембровой драматургии демонстрируют, например, Третья симфония В. Лютославского и два сочинения Э. Денисова — Симфония и пьеса «Женщина и птицы», причём в последней сонатная форма становится основой серии микровариаций на элементы, входящие в состав её основных тем[161].

В творчестве Фараджа Караева образцы стилизации нечасты[162], тогда как аллюзийность во многом составляет суть творческого метода[163]. Принцип *невыявляемых цитат, или рефлексий*[164] структурирует звуковую ткань произведений, создавая зоны *внутримузыкальной* ассоциативности, внутренние границы которых нередко размыты, не выявлены, — смена систем семиотического осознания текста составляет в этом случае основу его смыслопродуктивности. Игра слуховых ощущений, трансформация кодов восприятия расширяет интертекстуальное пространство сочинения, варьируя контексты, смещая парадигматику, вовлекая новые коннотации и в целом — создавая *«Вавилон» смыслов* (М. Ямпольский), которые сообщают тексту свойство потенциально бесконечной семиотической структуры.

Караевская цитация, о которой шла речь в предшествующем разделе, генетически родственна аллюзии в силу общности метода: в обоих

[160] К традиции Стравинского приближается трактовка сонатной формы в некоторых сочинениях А. Шнитке. Например, первая часть Первой симфонии представляет собой *quasi*-сонатную форму с главной партией-коллажем, а в разработке второй части Третьей симфонии в гротескном виде преломлён ряд классических приёмов.

[161] Любопытны размышления композитора над феноменом сонатности в собственном творчестве: «Как только я начинаю писать Сонату, у меня сразу получается плохая музыка. Может это происходит от моего недоверия к форме, а, может, само название даёт мне неверную ориентацию» — цит. по: [87, с. 21].

Или (о гитарном концерте): «Удивительно, как всё получается: ни о какой сонатности не думаешь — просто пишешь музыку в обычной трёхчастной форме с репризой, и вот, тем не менее [тебе говорят, что получилась сонатная форма — *Д. Ш.*]» — цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. М.: Композитор, 2004. С. 385.

[162] Строго говоря, в манере стилизации создана всего одна композиция, речь о которой — ниже. В остальном можно говорить о применении принципа стилизации в масштабе отдельного участка формы или фрагмента музыкальной ткани — таковы, к примеру, *quasi*-джазовая импровизация рояля в Концерте для фортепиано и камерного оркестра или имитация маримбой звучания и тембра тара в финале «Xütbə, muğam və surə».

[163] Первым опытом композитора в этой области является студенческая фортепианная Сонатина (1963), в третьей части которой есть аллюзии на тему из «Пасторальной симфонии» Л. ван Бетховена и на фрагмент джазовой композиции американского пианиста Ахмада Джамаля.

[164] Так Д. Лигети характеризовал тип глубоко запрятанных в недра композиции аллюзий, будучи убеждён в том, что «нужно цитировать не музыку, но облик, ауру этой музыки в чужом для неё контексте» — см. в: [182, p. 24, 26].

случаях интеграция в авторскую речь иностилевого фрагмента, как правило, осуществляется на основе «бесшовного» сцепления, естественности перевода из одной стилистики в другую — род *Icherzählung*[165] (по М. Бахтину). Характер работы с заимствованием — разного рода трансформации, модификации-вариации, исходный «неаутентичный» облик цитаты, свобода в выборе элементов и параметров цитирования — часто ведёт к потере объектом идентичности и, как следствие, его превращению в *подобие* цитаты, собственную изнанку, псевдо- или *quasi*-цитату. В этот момент грань, отделяющая цитату от аллюзии, слишком тонка, чтобы можно было со всей определённостью классифицировать тот или иной тип интертекстуального взаимодействия. Собственно, все текстовые цитаты (названия сочинений), цитаты-звукоподражания и виртуальные цитаты в равной степени могут быть отнесены и к разновидностям аллюзии — авторское перетолкование здесь достаточно радикально. Сюда же примыкает ряд тематических заимствований, чьё положение в масштабно-временно́й структуре целого относительно неустойчиво или не столь значительно, — сам композитор различает в этом плане *цитату* и *цитату-аллюзию*[166].

Специфику взаимодействия стилизации, цитаты и аллюзии рассмотрим на материале двух сочинений Ф. Караева: балета «Калейдоскоп» и Концерта для фортепиано и камерного оркестра.

3.3.1 Балет «Калейдоскоп»

Замысел создания одноактного бессюжетного балетного спектакля **«Калейдоскоп»** (1971)[167] на музыку клавирных сонат Доменико Скарлатти отразил влияние неоклассицистской эстетики Игоря Стравинского и, прежде всего, — «Пульчинеллы», балета с пением в одном действии на основе тем и фрагментов музыки Дж. Б. Перголези, написанного по заказу С. Дягилева

[165] Повествование от первого лица (*нем.*). Здесь — в значении достигнутой гармонии стилевого диалога.

[166] К образцам последней относятся, к примеру, реминисценции бетховенских «Авроры» и «Лунной», «Революционного» этюда Ф. Шопена («Фарс» — четвёртая часть «Musik für die Stadt Forst»), джазовый комплекс различных версий пьесы «..."Monsieur Bee Line" — eccentric» («Вы всё ещё живы, господин Министр??!!»), аккорд американской рок-группы «Chicago» (Концерт для фортепиано и камерного оркестра) и главная тема Концерта для скрипки с оркестром Ф. Мендельсона («Темы и аллюзии» — вторая часть Концерта для оркестра и скрипки соло).

[167] Либретто Ильи Дадашидзе и Рафиги Ахундовой. Премьера состоялась 18.02.1971 на сцене Азербайджанского государственного театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова (Баку, Азербайджан). Балетмейстеры-постановщики — Рафига Ахундова и Максуд Мамедов. Художник — Таир Таиров. Дирижёр — Рауф Абдуллаев.

В том же году из музыки балета автором была составлена сюита для малого симфонического оркестра.

(1919–1920)[168]. Многое сближает эти сочинения, разделённые полувековым промежутком: концепция «белого» балета с формами классической хореографии, обращение к музыке знаменитых итальянцев предклассической эпохи, принцип создания *вариаций на стиль* (С. Савенко) на основе техники стилизации и, наконец, сам характер работы с моделью в духе эстетизированной мирискуснической адаптации «портретируемого» образца.

Ф. К.: *Pulcinella curiosamente a guardare in un Caleidoscopio — Пульчинелла с любопытством наблюдает в Калейдоскоп* — вот что, пожалуй, сегодня я бы сказал об этом сочинении.

После ортодоксальных додекафонных опусов – Первой фортепианной сонаты (1965) и дипломной «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), постконсерваторских «бергонской» Второй фортепианной сонаты и «веберновского» Concerto grosso (оба 1967), а также достаточно свободного в смысле техники письма балета «Тени Кобыстана» (1969), мне показалось, что в этой письмо-технике – пусть и в общих чертах – я уже кое-что умею... и намеренно и чётко сменил ориентиры.

Казалось, что после опыта, полученного за время изучения основ додекафонии, следующим этапом должно стать постижение чего-то иного, непохожего, диаметрально противоположного... не стиля, а, скорее, совершенно иной *манеры* письма.

Но уверен был твёрдо – *это* не должно быть «авангардом»... пока ещё не должно быть... к *этому* надо придти, до *этого* надо дорасти... хотя многие опусы Лютославского и Лигети, далёкие зарницы которых можно, наверное, и сегодня разглядеть в моей музыке, уже хорошо знал и благоговел перед ними.

В нотной библиотеке отца, кроме дореволюционных изданий «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной», купленного в Варшаве на «Осени» «Царя Эдипа», а также привезённых из Нью-Йорка партитур балетов «Агон», «Орфей», «Аполлон Мусагет» и только что изданных «Движений», обитал ещё и Pulcinella.

[168] Позднейшие исследования вскрыли ошибочность убеждённости Дягилева и Стравинского в авторстве заимствованной музыки. На деле перу Перголези принадлежали только 10 фрагментов музыки опер «Фламинио», «Влюблённый монах», кантаты «Свет очей моих» и Симфонии № 1 для виолончели и basso continuo. Остальная музыка, заимствованная Стравинским, была написана Д. Гало (7 фрагментов), К. Монца (2), А. Паризотти (1) и голландским дипломатом графом У. В. ван Вассенаром (1 — тема финала Concerto grosso № 1, у Стравинского заявленная как Тарантелла) — см.: [109, с. 46]. Что касается оркестровки и аранжировки сонат Скарлатти в качестве материала для сценической постановки, опыт В. Томмазини опередил появление опуса Стравинского — в 1917 году в Риме был поставлен его балет «Les femmes de bonne humeur» («Насмешливые женщины») в хореографии Л. Мясина и сценографии Л. Бакста. Ещё раньше, в 1905 году, к транскрипциям 26 неизданных клавирных сонат Скарлатти обратился Э. Гранадос, адаптировав их для современного фортепиано.

Помню, как отец, вернувшись из Москвы, рассказал мне о концерте Е.А. Мравинского, который дирижировал Сюитой из балета, – в тот год Маэстро был выдвинут на соискание Ленинской премии. Затем достал с полки ноты и, видимо, вспоминая исполнение, пробормотал что-то вроде «волшебная музыка», быстро пролистал партитуру и, найдя нужное место, буквально ткнул меня носом: «Смотри, какие здесь флажолеты saltando»!

Отложилось и запомнилось...

И хотя таких флажолетов у меня в партитуре нет, «модель для сборки» явная: и тот же состав оркестра, и тот же принцип concerto grosso – противопоставление solo и tutti, и одна из частей – вариации для духовых, есть и пометка *после Д.Скарлатти*, аналогичная *après Pergolesi*...

И всё-таки хочется думать, что есть здесь и что-то своё – напридуманное и нафантазированное.

Балет был занимательно поставлен в Баку Рафигой Ахундовой и Максудом Мамедовым – моими давними друзьями, постановщиками ещё и «Кобыстана» – и шёл довольно долго, пока оба балета не канули в Лету вслед за изгнанными из Оперного театра балетмейстерами. То была месть министра культуры Полада Бюль-Бюль оглы – автора и исполнителя сомнительных эстрадных песен — талантливым людям, не побоявшимся отстаивать свою точку зрения в конфликте с начальством.

Дирижировал Рауф Абдуллаев, специально на этот спектакль пригласивший в оркестр в качестве солистов струнный квартет педагогов консерватории. Кстати, он же пригласил в оркестр на «Тени Кобыстана» исполнителя-ударника — обладателя единственного в то время в Баку вибрафона.

М. В.: Существует ли запись этого балета?

Ф. К.: Есть запись сюиты из балета, причём весьма любопытная. Дирижёр Р. Мелик-Асланов тщательно «откорректировал» авторскую партитуру: убрав оттуда многие угловатые диссонансы, он придал музыке черты «воспитанности» и «приличия», по его мнению, так ей недостающие. И получилась мило-пресная, симпатично-танцевальная музыкальная масса — нечто совершенно в духе Пуни – Адана. Как тут не вспомнить Обладательницу-Удивительного-По-Красоте-Голоса[169], в своё время предложившую спеть «пару романсов» из моей «Journey to love»!

[169] См. раздел III.4.

Подобно тому как это было сделано Стравинским, Ф. Караев использует структуру старинной сюиты танцев, вынося в название частей обозначение жанра или формы: *Sinfonia* (I), *Adagietto* (II), *Scerzino* (III), *Tema con variazioni* (IV), *Rondoletto* (finale). Персонифицированная трактовка инструментального ансамбля — парного состава без кларнетов с выделенным солирующим квинтетом струнных (concertino) — и принцип контрастного сопоставления soli / ripieni также восходят к партитурам XVIII столетия. Безусловны приоритетные позиции тональности (диатоники), гомофонно-гармонического письма и мотивно-вариационной техники, что подчёркивает обособленность «Калейдоскопа» в караевском наследии — особенно в контексте соседства с серийно-додекафонными Concerto grosso памяти А. Веберна и балетом «Тени Кобыстана».

При ближайшем рассмотрении, однако, становится ясно, что признаки стилизации со знаком плюс в той же пропорции дополнены стилевой атрибутикой со знаком минус, или *техникой псевдостилизации*, если воспользоваться характеристикой А. Шнитке, адресованной методике Стравинского[170]. Как и автор «Пульчинеллы», Караев работает с цитатным материалом, *как бы корректируя своё собственное старое сочинение*[171], — в рамках деликатно-почтительного отношения к оригиналу с достаточной степенью свободы трактуя компоненты заимствуемого стилевого комплекса. Музыка сонат Скарлатти является, скорее, материалом для нового строительства, нежели объектом реставрации с позиции охранителя традиции. Как результат — рождение парадоксально структурированной музыкальной реальности на границе не смежных друг другу эпох: век XVIII глазами человека «реального времени» или, напротив, век XX под маской изысканного барокко.

Процесс авторского «переинтонирования» инварианта затрагивает все слои композиции: от отдельных элементов музыкального языка — до уровня формы. Конструктивная новизна связана с преобразованием предклассической двухчастной сонатной разнотемной формы — вида, характеризующего строение всех цитируемых образцов[172], — в иные структурные разновидности. Этой тенденцией отмечены все пьесы, за исключением *Adagietto*, сохраняющего формальные признаки оригинала. Таким образом, в рамках балетного цикла:

— *Sinfonia* [на материале сонаты G-dur / III–27[173]] решена как предклассическая сонатная трёхчастная разнотемная форма (с полной репризой);

— *Adagietto* [на материале сонаты d-moll / II–14] — как предклассическая сонатная двухчастная разнотемная форма (с неполной репризой);

---

[170] См.: [142].

[171] Цит. по: [119, с. 172].

[172] Именно этот тип формы является характеристикой сонатного творчества Д. Скарлатти в целом — см.: [65, с. 174–178].

[173] Нумерация сонат указана по четырёхтомнику польского издательства *Polskie Wydawnictwo Muzyczne* (PWM, Kraków, 1956) под редакцией Збигнева Држевицки (Zbigniew Drzewiecki): римской цифрой обозначен том, арабской — номер сонаты. Именно это, редкое по нынешним временам издание находилось в распоряжении Ф. Караева во время работы над балетом.

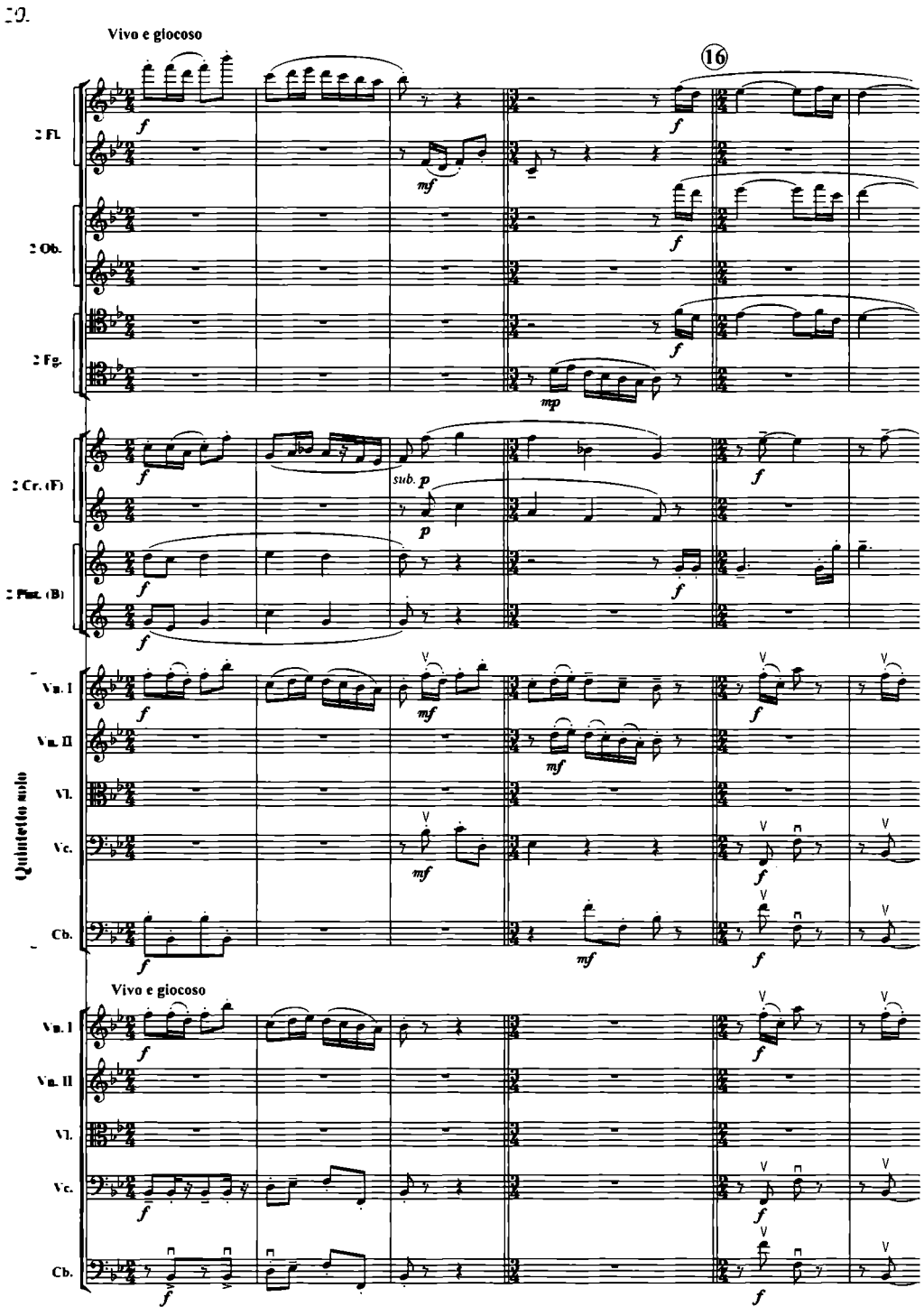
— *Scerzino* [на материале сонаты B-dur / II–18] — как сложная трёхчастная форма с трио;

— *Tema con variazioni* [на материале сонаты C-dur / III–36] представляет собой комплекс трёх пьес (Тема и две вариации), каждая из которых не превышает рамок простой трёхчастной формы;

— *Rondoletto* [на материале сонат D-dur / II–22 и D-dur / II–15] имеет наиболее сложную конструкцию, обусловленную спецификой чередования музыкальных фрагментов, заимствованных из двух сочинений: рефрен построен на теме главной партии сонаты D-dur / II–15, а вступление и эпизоды — на тематизме сонаты D-dur / II–22. Диспозиция материала обеих сонат соответствует следующей схеме: вступление — рефрен (*Presto*, ц. 47) — эпизод I (ц. 51, первая тема из области побочной партии (A-dur)) — вступление (ц. 53 т. 9) — рефрен (ц. 54) — эпизод II (ц. 56, вторая тема из области побочной партии (es-moll)) — вступление (ц. 60) — рефрен (ц. 61) — эпизод (ц. 66, первая тема из области побочной партии (D-dur, главная тональность)) — вступление (ц. 67 т. 24) — рефрен (ц. 68).

В случаях частичного (I часть) или полного (II часть) сохранения структуры цитируемого образца приблизительно соблюдены и пропорции разделов формы. Так, три раздела *Sinfonia*, тактовый размер которой по сравнению с оригиналом укрупнён в два раза (4/4 вместо 2/4), соотносятся как 16 / 15 / 7, что соответствует пропорции 1:2 по отношению к 32 / 28 сонаты Скарлатти (без учёта репризного проведения темы главной партии, добавленного Караевым). В версии соотношения *Adagietto* и клавирного оригинала данная тактовая пропорция изменена в обратную сторону: 65 и 31 — музыкальное содержание двух тактов второй части балета соответствуют содержанию одного такта сонаты, а метрической единицей, вместо 𝅘𝅥𝅯, служит 𝅘𝅥.

Трансформируя структуру сонат, композитор нередко отступает от предложенных редактором темповых указаний, что кардинальным образом меняет характер музыкального движения и в конечном счёте — образную направленность цитируемых образцов. Например, во II части это *Molto adagio* вместо *Moderato*, а в IV — *Moderato ma non troppo* вместо *Presto*[174]. Инвариант наделяется новыми качествами — вплоть до инверсии начальных характеристик: так, моторика непрерывного движения шестнадцатыми сонаты d-moll / II–14 преобразуется в пунктирный ритм — скорбную поступь, ассоциируемую с баховским «мотивом шага» (*Adagietto* — пример 15), а лёгкое кружение фиоритур сонаты C-dur / III–36 (*Tema*) обретает благородную галантность менуэта.

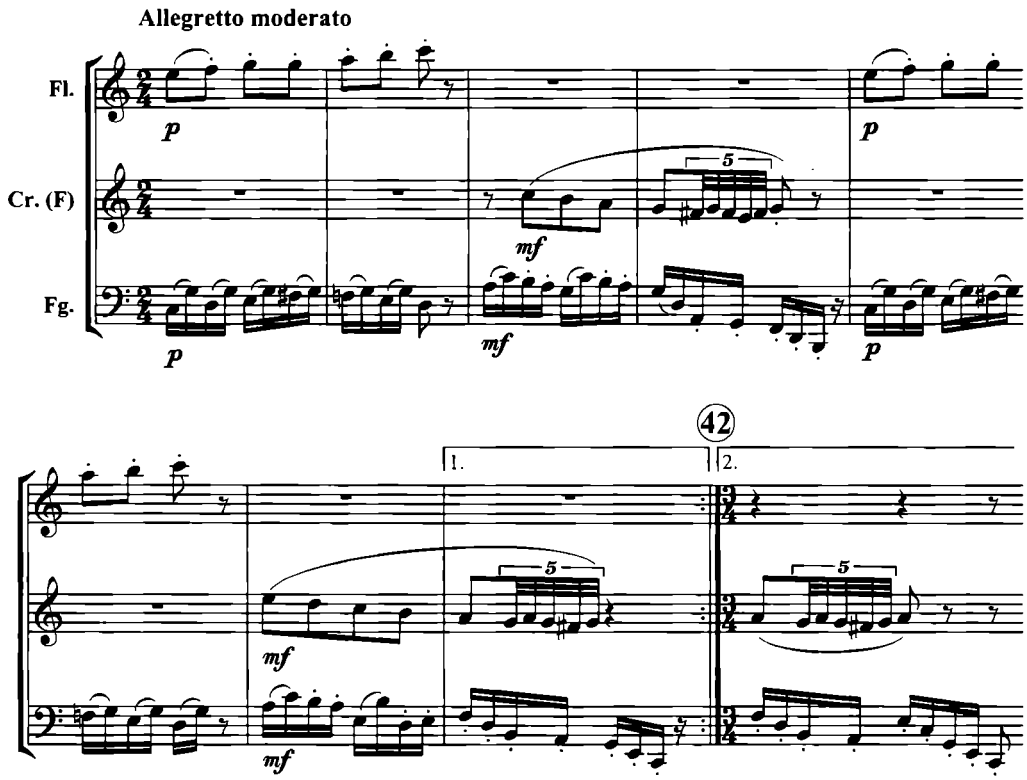
[174] Справедливости ради стоит отметить расхождения в темповых обозначениях, существующие между различными редакциями сонат Скарлатти — в частности, между итальянскими изданиями под редакцией Дж. Ферранти, А. Лонго (G. Ferranti / *Ricordi*; A. Longo / *Ricordi*), лейпцигским изданием под редакцией Г. Келлера и В. Вайсмана (H. Keller und W. Weismann / *Peters*), венгерским (Urtext) — под редакцией Дж. Балла (G. Balla / *Musica*), советскими — под редакцией А. Гольденвейзера (*Музгиз*), А. Николаева и И. Окраинец (*Музыка*), а также факсимильным изданием Р. Киркпатрика (R. Kirkpatrick).

20.
Vivo e giocoso
16
2 Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cr. (F)
2 Fisc. (B)
Quintetto solo
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.
Vivo e giocoso
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.

Однако большинство скарлаттиевских тем и мотивов в контексте оркестровой звучности лишь усиливают свою характеристичность, как, например, в случаях с «золотым ходом» валторн (*Rondoletto*, тема Вступления), «архаикой» инструментальной полифонии индивидуализированных ансамблей духовых (*Tema* и *Variazioni I–II* (IV часть)) или туттийным проведением танцевального рефрена в коде финала (*Rondoletto*, ц. 68–70).

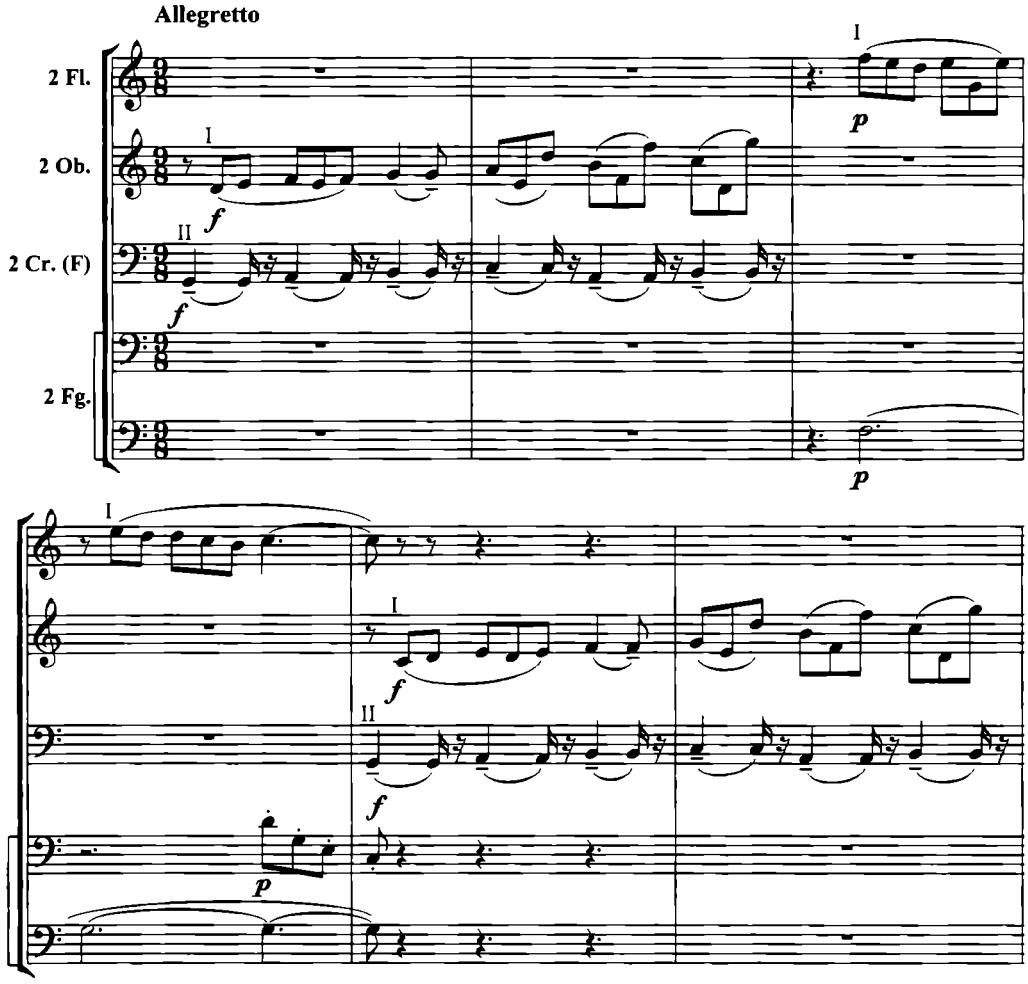
Изобретательные нарушения нормативности в области ритмики составляют один из базисов псевдоклассической конструкции музыки балета — формула квадратности то и дело разрушается разного рода сбоями и смещениями, что иллюстрирует один из фрагментов *Scerzino* (см. пример 10).

Другим краеугольным основанием авторской *quasi*-классической «транскрипции» становится деформация мажоро-минорной ладогармонической системы: от внедрения отдельных «фальшивизмов» — до установления новых отношений тонального родства между темами[175]. Среди приёмов дискредитации канона:

— намеренная функционально-гармоническая «несостыковка» мелодии и её сопровождения (см. пример 11 — «брошенные» диссонансы в качестве окончаний музыкальных фраз в начальном разделе *Variazione II* (IV часть):

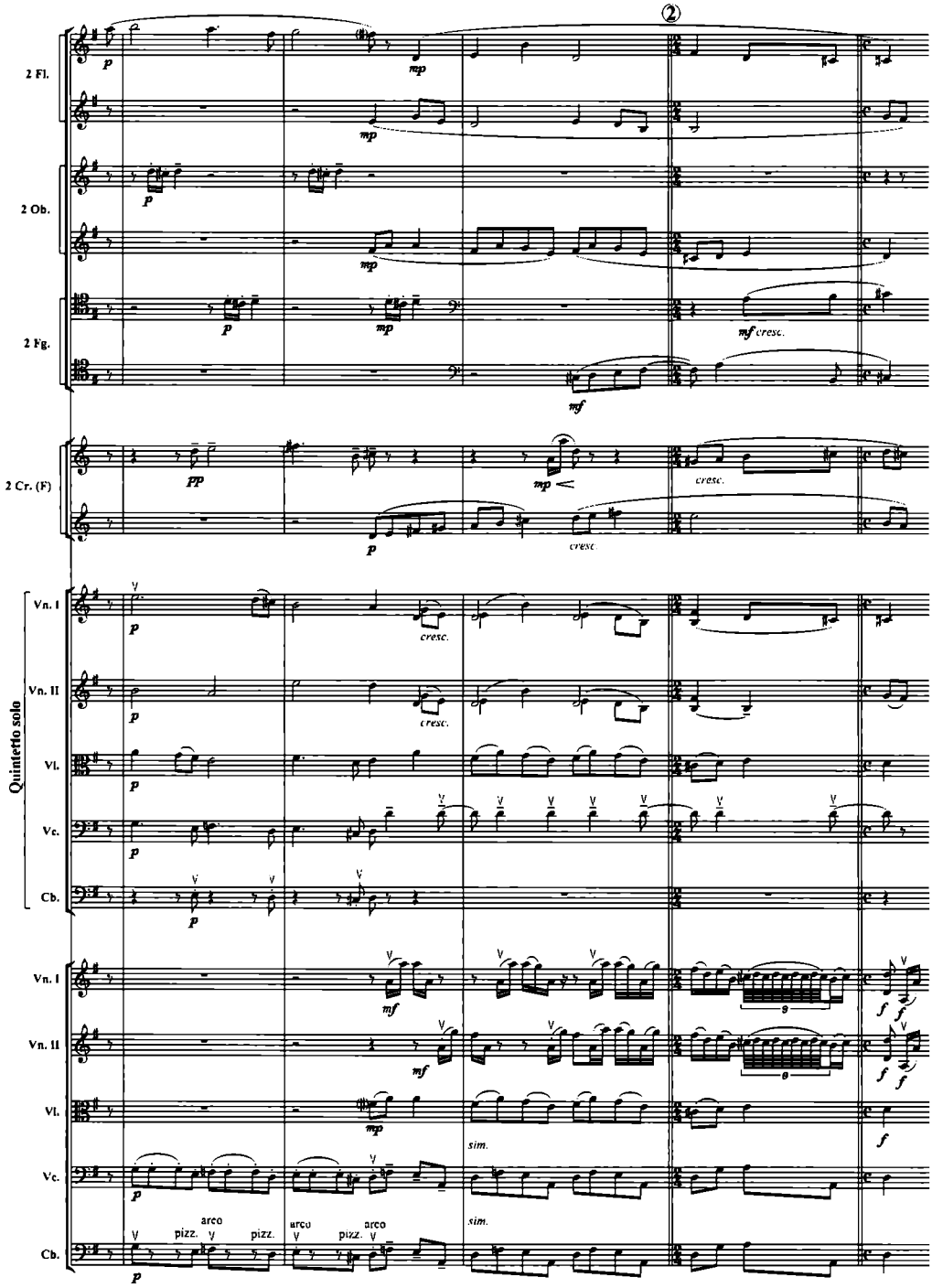
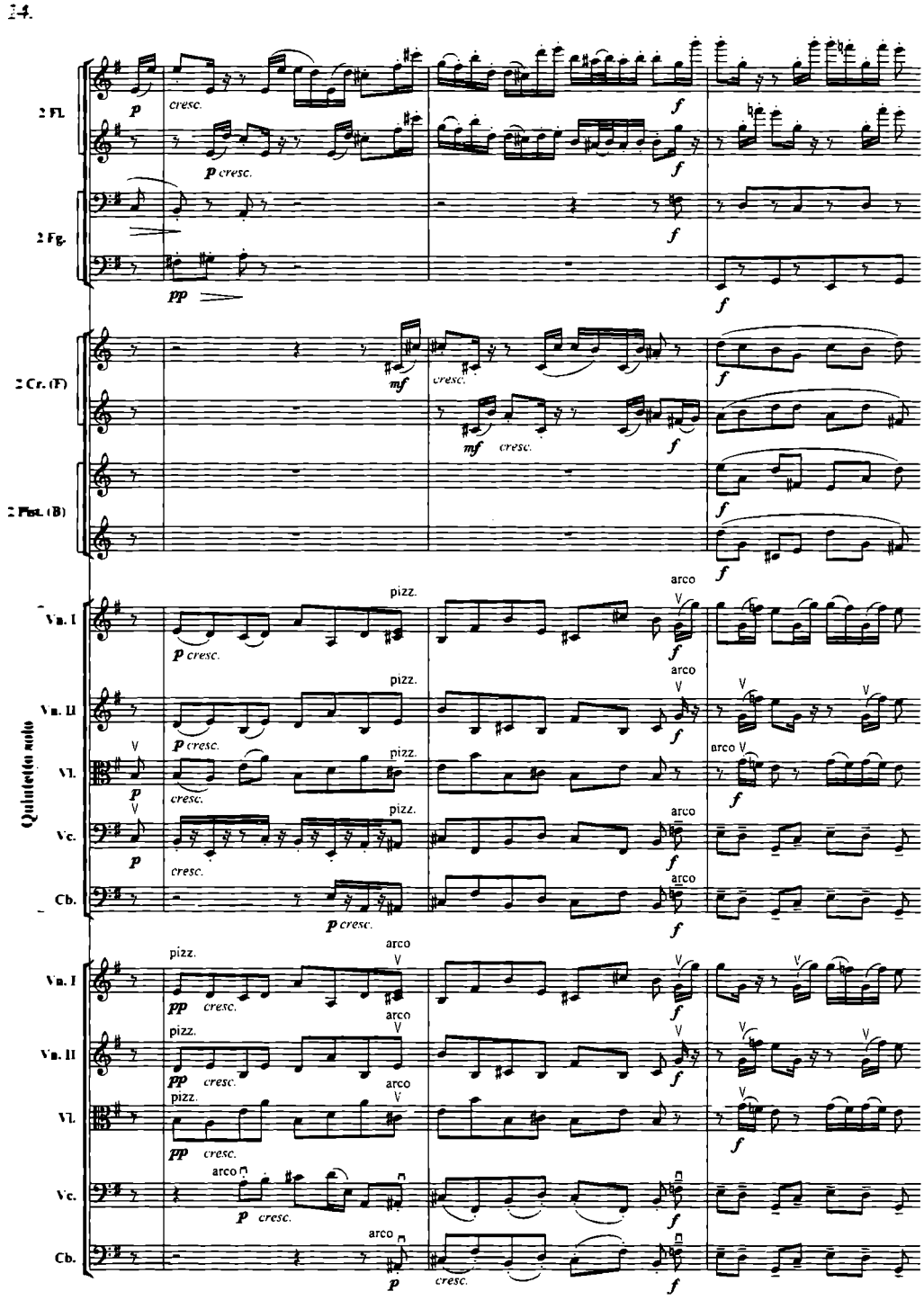
11.

[175] Как, например, при переходе от рефрена к эпизоду (от ц. 55 к ц. 56) в одном из разделов заключительной части, когда встык соединяются тональности ре мажор и ми-бемоль минор.

— уход от пластики интонационного профиля в область широких скачков, подчёркнуто «неудобного» мелодического интонирования (см. пример 12 — начальные такты *Variazione I* (IV часть)):

12.

— нарушение классического голосоведения неожиданными параллелизмами и переченьями (см. пример 13 — начальный раздел *Sinfonia* (I часть));

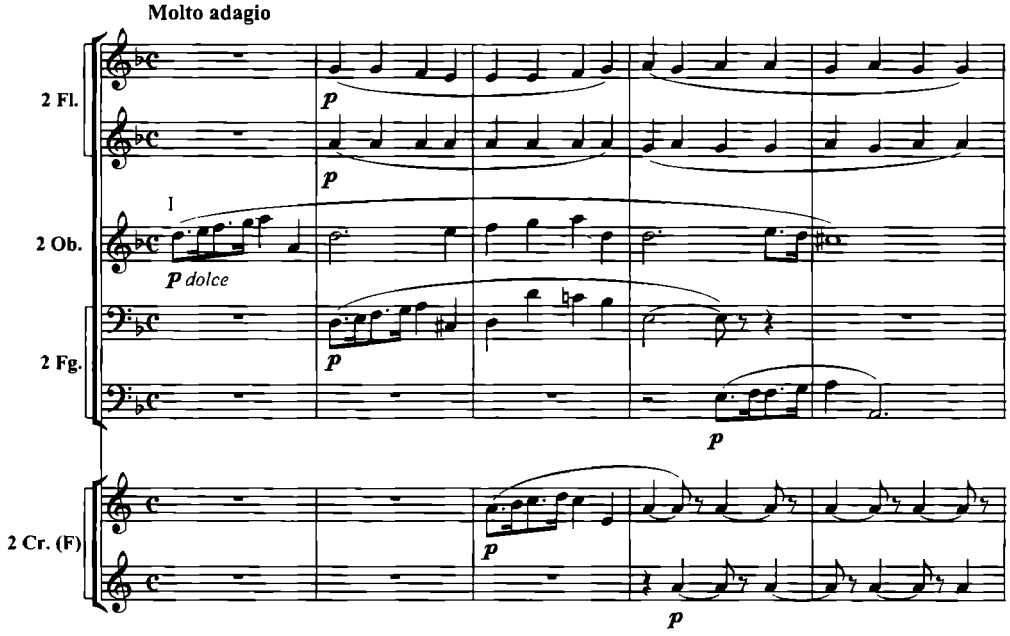
— диссонантность вертикали, создающая иллюзию политональности, часто — за счёт дополнительных секундовых вкраплений и контрапунктического наложения линии фигурации на гармоническую основу;

— оспаривающая функциональную самостоятельность голосов ложнополифоническая техника — например, балансирование на грани одно- двух- и трёхголосия и выдвижение общих форм движения на роль индивидуализированных мелодических образований;

13.

2 Fl.
2 Ob.
2 Fg.
2 Cr. (F)
Quintetto solo
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.
cresc.
mf cresc.
sim.
arco
pizz.

24.
2 Fl.
2 Fg.
2 Cr. (F)
2 Flat. (B)
Quintetto solo
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.
cresc.
pizz.
arco

— гармонические «странности» в виде приготовленных и неприготовленных секундовых задержаний без разрешений (см. пример 13) или подчёркнуто «неправильных» разрешений диссонирующих созвучий как абсолютизация частного случая *исключения из правил* (см. фрагмент *Sinfonia* — пример 14 — разрешение $D_{4/3}$ в $T_{6/4}$);

— нетрадиционная трактовка техники органного пункта — в том числе, использование побочных ступеней, а также разновидности «мигрирующего» остинато (см. пример 15 — переменное «мерцание» *a* в партиях обеих флейт в начале *Adagietto*):

15.

— утрирование длительности предыктов и кадансирования как подготовки и утверждения тоникальности.

Суть караевского метода работы с заимствуемым материалом определяется игрой, причём в равной степени это и игра *с музыкой* Скарлатти, и игра *в музыку* Скарлатти, непринуждённая беседа старины и современности, запечатлённая в партитуре — блестящем оркестровом экзерсисе, наследнике и ироничном имитаторе скарлаттиевских *esercizi*[176], многие из которых достаточно смело для своего времени используют и диссонанс, и необычные тональные отклонения. В творчестве Караева «Калейдоскоп» представляет единственный, в своём роде уникальный образец многопараметровой стилизации и в таком аспекте предпосланная партитуре ремарка *после Д. Скарлатти* могла бы служить

[176] Считается, что именно под таким названием Д. Скарлатти опубликовал в 1738 году несколько своих сонат.

подтверждением вторичности авторской концепции. Однако, и это совершенно бесспорно, музыка балета слушается и воспринимается не как «искусная подделка под XVIII век», но как авторский подлинник, текст иного стиля, ибо, укладывая в фундамент музыкального сооружения «кирпичик» — цитатные тему, мотив, гармонический оборот, — дальнейшее строительство композитор осуществляет уже вне участия конкретного исторического артефакта, по-своему развивая, разрабатывая, досочиняя и пересочиняя оригинал. *После Д. Скарлатти*, как и более позднее *после С. Беккета*[177], скорее, указывает на точку отсчёта, материал, через который осуществляется проекция музыкального мышления XVIII столетия в иную эпоху, типизирующую и одновременно актуализирующую в языковых структурах прошлого то, что в своё время воспринималось как нетипичное, несоответствующее нормативам лексики.

Парадоксальность музыкальной логики, отмеченная Шнитке у Стравинского[178], — это и свойство драматургии музыки караевского балета, обусловленное органикой авторского метода неконфликтной адаптации иностилистики, когда в единую языковую амальгаму сплавлены заимствуемое и воссоздаваемое, исторически удалённое и остросовременное, чужое и своё: «взгляд назад [...] но также и взгляд в зеркало»[179]. Звуковая и структурная концепция сочинения — одна из многих возможных форм творческой реализации индивидуального стиля как диалогического явления, сложный интертекст, апеллирующий к эпохе барокко, репрезентантом которой выступает музыка Скарлатти, в свою очередь, пропущенная сквозь призму эстетики «Пульчинеллы» — модели и интерпретанты текста «Калейдоскопа».

3.3.2. Концерт для фортепиано и камерного оркестра

Концерт для фортепиано и камерного оркестра имеет две редакции: 1972–1973 и 1974 годов[180]. Объектом нашего рассмотрения станет вторая версия, партитура которой, помимо солирующего фортепиано, объединяет следующий инструментальный состав: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, валторна, корнет-а-пистон, труба, тромбон и струнные. Слово — композитору:

---

[177] См. раздел II.1.

[178] См. цит. статью [142].

[179] Цит. по: [119, с. 173].

[180] Премьера Концерта состоялась в 1973 году в Большом зале Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова. Исполнители — Камерный оркестр Азербайджанского радио и телевидения, дирижёр — Назим Рзаев, солист — Джахангир Караев.

Студийная запись Концерта на Всесоюзном радио осуществлена в 1976 году, исполнители — Валерий Кастельский (фортепиано) и БСО Всесоюзного радио и Центрального телевидения п/у Александра Корнеева. Клавир Концерта опубликован издательством *Советский композитор* (1983).

Ф.К.: Идея создания Концерта для фортепиано с оркестром принадлежит моему двоюродному брату Джахангиру — Джанику, как называли его в семье, — который и стал его первым исполнителем. Концерт посвящён памяти М.Р. Бреннера — профессора Азербайджанской консерватории, воспитавшего целую плеяду пианистов. Мой брат был последним студентом профессора, который скончался, когда он заканчивал IV курс. Преодолев немалые сложности бюрократического характера, брат настоял на том, чтобы подготовить диплом самостоятельно, не переходя к другому педагогу, и стал, таким образом, последним выпускником класса Майора Рафаиловича Бреннера.

Вообще роль брата в появлении этого сочинения трудно переоценить. Меня всегда завораживал его незаурядный музыкантский интеллект, слушал ли я в исполнении ученика 3-го класса прокофьевские «Сказки старой бабушки» или, когда Джанику уже было лет 13-14, объяснял ему основы джазовой импровизации — дело было летом на даче, неотточенным карандашом синего цвета на огрызках нотной бумаги я выписывал ему гармонию блюзового квадрата, — он впитывал все эти премудрости без особого труда, как мягкая губка воду, с тем, чтобы уложить их внутри себя, навсегда.

Брат и спровоцировал меня на написание Концерта, пообещав его обязательно выучить и сыграть — где-нибудь/когда-нибудь. От подобной перспективы я не мог отказаться, работа началась. Первую часть я писал в Баку, затем в Репино, заканчивал вновь в Баку, работал довольно долго, хотя и с огромным удовольствием.

Где-то в середине работы над второй частью я ушёл из отчего дома и поселился в квартире по улице Физули 47, где жили мои двоюродные братья и где родился и провёл детство и юность мой отец. Жили мы дружно, каждый чувствовал себя свободно и независимо, каждый занимался своими делами, у каждого было свое расписание, выстроенное согласно потребностям и необходимости. Младший из нас, Абульфаз — Фазик, как его, ныне 50-тилетнего, все называют и до сих пор, вставал раньше всех, прибирал квартиру после вчерашнего вечернего времяпрепровождения, заваривал чай, устраивал лёгкий завтрак, будил меня. Мы выходили с ним из дома, когда ещё не было семи, он шёл в школу, которую заканчивал в том году, я — в консерваторию, на кафедру композиции, где в течение четырёх-пяти часов мог спокойно работать над Концертом. Там был закончен клавир всех трёх частей — я работал только за инструментом, — а вскоре и

первый вариант партитуры.

Во время работы над финалом я неоднократно пользовался советами и помощью Джаника — он доводил до ума выписанные мной джазовые quasi-импровизации и «отфортепианизировал» коду, придав ей концертный блеск и виртуозность.

Закончив партитуру, я отдал её отцу «на рецензию». Вывод был ошеломляющим: «Не будет звучать», — заявил он. И пояснил свою мысль словами о том, что солист и оркестр не должны играть вместе в одном регистре, но только так: солист наверху — оркестр внизу, солист внизу — оркестр наверху, солист в середине — оркестр по краям, солист по краям — оркестр в середине. Иначе будет «каша».

Внутренне возмутившись, я ничего не сказал в ответ...

...но после первого исполнения полностью переписал партитуру.

Самое автобиографическое сочинение...

Множество цитат, множество аллюзий на...

Не самый лёгкий период в моей жизни, и удивительно легко писавшийся опус!

И брат, играючи преодолевший все технические сложности, легко и с явным удовольствием музицирующий!

...когда через несколько лет возник замысел Сонаты для двух исполнителей, сомнений в том, *кто* будет первым, не было. Как и в том, кстати, *кто* будет вторым. Но это уже совсем другая история.

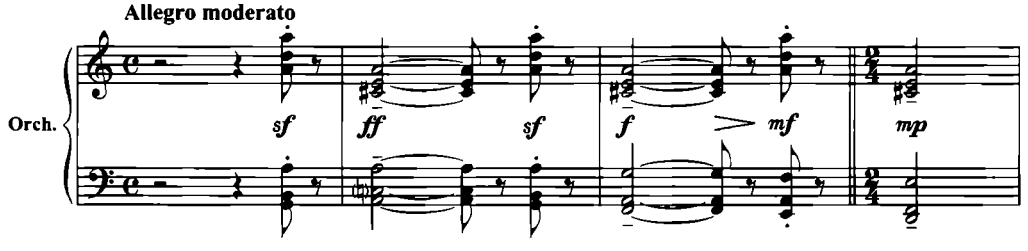
Внешняя структура Концерта выглядит вполне традиционно — три части, темповые обозначения которых соответствуют классическому соотношению модусов движения: *Allegro moderato — Sostenuto – Adagio sostenuto — Allegro.* О радикализме, на первый взгляд, не свидетельствуют и формальные конструктивные закономерности: первая часть написана в сонатной форме с эпизодом в разработке, вторая представляет собой двойную фугу с раздельной экспозицией и вдвойне-подвижным контрапунктом в репризе, а финал — это сонатная форма с эпизодом вместо разработки. Однако звуковое наполнение форм-схем кардинально *не*традиционно, и ярко заявленная уже в первых тактах Концерта новизна заставляет забыть о внешнем соответствии историческим образцам жанра[181].

В этом первом масштабном сочинении в жанре «чистого» инструментализма, написанном на заре творческого взлёта, есть многое из того, что впослед-

[181] В аннотации к исполнению Концерта (ноябрь 2007 года) А. Ивашкин, отмечая его блестящую виртуозность и яркую тематическую индивидуальность, характеризует караевскую партитуру как «одно из самых ярких сочинений концертного жанра последней трети XX века».

ствии станет атрибутом караевской композиторской индивидуальности, — трактовка оркестра, принципы становления и разработки тематизма, метод работы с цитатами и аллюзиями, приёмы трансформации в сферах агогики, динамики и особенно — многоуровневая система внутренних связей композиции. В стилистике Концерта переплелось несколько стилевых комплексов: необарокко[182], джаз, музыка романтического и популярного стилей, — чисто умозрительное сопоставление которых, вне сомнения, вызвало бы, если не протест, то лёгкое недоумение по поводу самой возможности подобного соседства. Тем не менее, ощущения «аномалии» происходящего в партитуре не возникает, а бесконечные «сюрпризы» и «ловушки», которые сопутствуют слушанию музыки Концерта, при всей неожиданности, в конечном итоге оказываются вписаны в общую концепцию произведения, подчинены единой драматургической линии.

Первая часть открывается коротким вступлением — заставкой к последующему действию. Это своего рода лейткомплекс Концерта, очередное появление которого всякий раз будет сопровождаться варьированием одного из параметров: структуры, интонационности, тональности, ритма или оркестровки. По сути, вступление представляет собой каденционный оборот, реализованный в контексте хроматической тональной системы с центральным тоном *a*: полифункциональная и полиладовая вертикаль одновременно объединяет признаки ля мажора и одноименного минора — деталь, характеризующая гармонический комплекс основных тем этой части и рождающая воспоминание о теме начального *Allegro* Концерта для фортепиано и духовых И. Стравинского. Троекратно воспроизведённая формула «подскок» — «приседание» (регистровые броски аккордов *pizzicato – arco* с динамическим «раздуванием») вызывает чисто театральный эффект, ассоциируясь с балетными прыжками, при этом второй аккорд-«приседание» каждый раз озвучен по-новому (медь — струнные — медь)[183]:

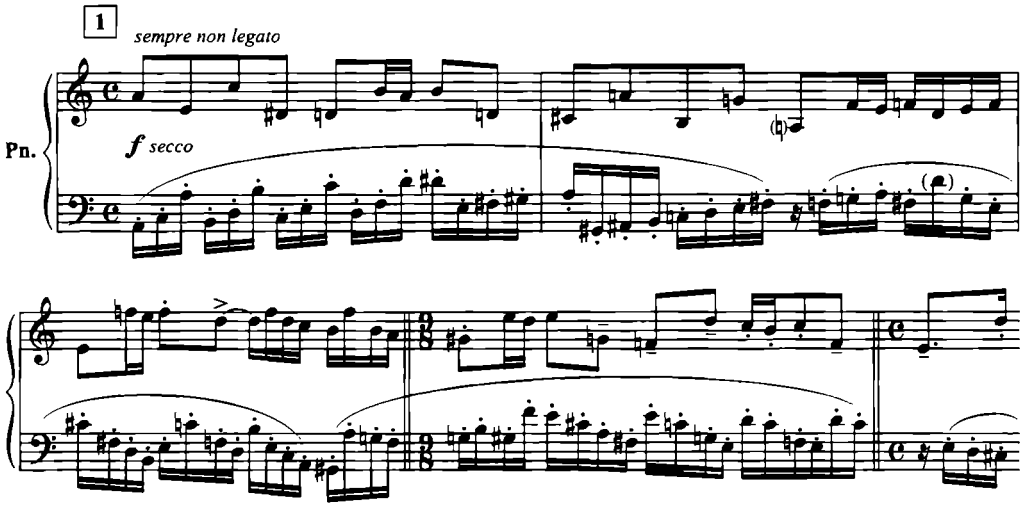
16.

Небольшая связка ведёт к главной теме[184] у фортепиано (ц. 1, ля минор),

[182] Концерт для фортепиано и камерного оркестра — кульминация линии *нео* в рамках начального творческого этапа Ф. Караева, представленной фортепианной Сонатиной (1963), балетом «Калейдоскоп» (1971) и частично отражённой в кантате «Пёстрые истории» на тексты К. Элиана (1964) и Детской полифонической сюите для фортепиано (1968).

[183] Часть нотных примеров воспроизводится по опубликованному клавиру Концерта, часть — по рукописному оригиналу партитуры.

[184] Интересна предыстория темы, возникшей из хроматического хода модуляции, сочи-

изложенной в токкатном движении ровными длительностями с переменными акцентами, — род «бесконечной», разомкнутой мелодии, сотканной из сцепления интонаций и мотивов и генетически восходящей к барочному прототипу — одной из главных составляющих стилевого комплекса Концерта. Типическое (контрастная полифония в духе баховских инвенций, скрытое двухголосие мелодии, характерные ритмические фигуры, отчётливое беспедальное туше солиста (*secco, sempre non legato*), *detaché, pizzicato* у струнных при втором проведении) слито с нетипическим, свойственным *нео*-подходу (полиритмия, метрическая переменность, нерегулярная акцентность, подчёркивание слабых долей, константность присутствия обеих терций объединённого лада). Противоречие ритма и метра, выявляемое несовпадением «бега» остинатных фигур с тактовой чертой, стимулирует энергию мотивной техники:

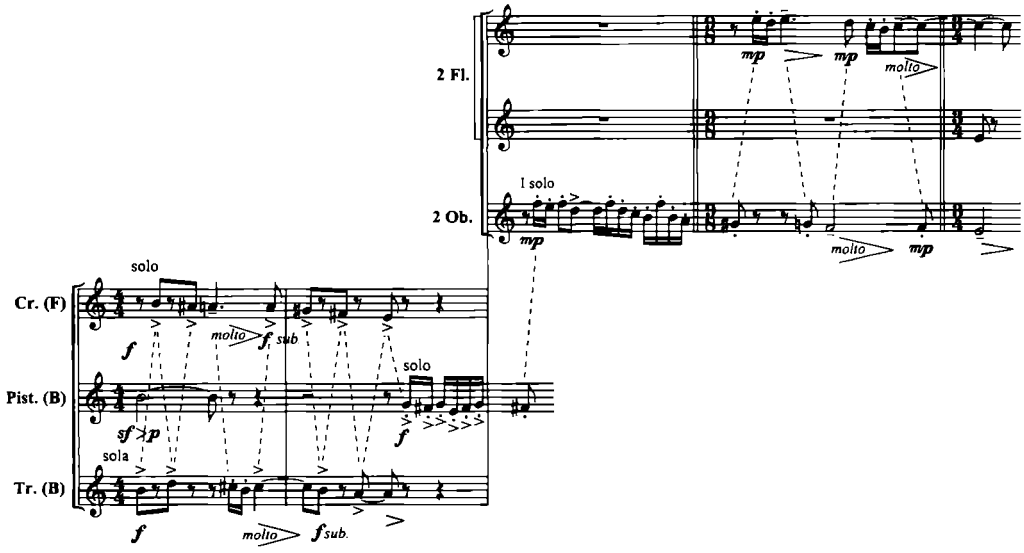
17.

В изложении темы появляется один из важнейших знаков пунктуации, в дальнейшем многократно встречающийся на страницах партитуры Концерта, — «запятая», фиксирующая момент переключения, перемены, в данном случае — смену артикуляции (*legato*)[185].

Тема не заканчивается, но прекращается, с тем, чтобы вновь прозвучать в оркестре (вторая экспозиция), на этот раз — в остроумной тембровой комбинаторике (труба / валторна, корнет / гобой, флейта / гобой), точечным распределением темы по голосам подчёркивающей её неравномерную акцентность и ритмическую прихотливость (см. пример 18).

Аналогичным образом распределена контрапунктирующая фигурация,

нённой Фараджем Караевым для одной из учениц по гармонии.

[185] «Запятая» часто появляется и в партитурах Стравинского, как правило, указывая на особенности фразировки или разделяя соседние фрагменты формы.

18.

от низких струнных передаваемая фаготу. Тип изложения тематизма, основанный на интонационной и тембровой комплементарности, свойственен как экспозиционным, так и разработочным разделам Концерта, и в исторической ретроспективе рождает сразу две ассоциации: с барочным принципом выделения солирующих групп оркестра и пуантилизмом веберновской оркестровки Фуги (Ricercata) Баха.

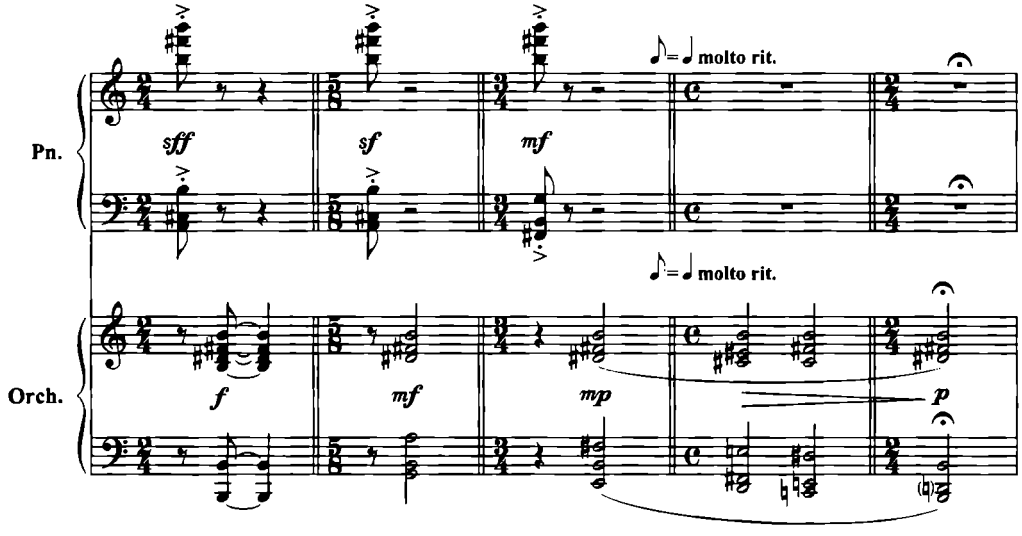
В ц. 3 в оркестре звучит переинструментованная тема вступления, расширенная до второго колена, тонально представляющего собой как бы доминантовый ответ в ми мажоре. «Двойная» терция, мерцающая ладовой переменностью, присутствует и здесь, и в предыкте к теме побочной партии, которая начинается в си миноре (ц. 5) и состоит из двух контрапунктирующих комплексов: мелодического плетения *dolce e legato* и расходящихся в противоположном движении линий *staccato* (верхняя изложена параллельными терциями) с неравномерной ритмической акцентуацией. Это уже иной, романтический звуковой слой Концерта, составляющий стилевой контраст главной теме части. Побочная состоит из двух предложений, причём начало второго отмечено новой «запятой», на миг останавливающей процесс развития, с тем, чтобы немедленно возобновить его вновь, — эффект «заедающей» пластинки.

В ц. 6 начинается развивающий раздел, предваряющий «официальную» разработку сонатной формы. Здесь господствуют дух и принципы игровой логики, предполагающие неожиданности разного рода — остановки, переключения модусов движения, смену фактуры, темпа. Основные тематические комплексы части получают развитие в ином артикуляционном и гармоническом облике, сбивается метрическая сетка, мотивы вычленяются и подверга-

ются полифоническому варьированию. Ц. 7 знаменует стилевой слом — отвергая логику исторической поступенности, в стилистику барокко вторгается эпизод, оформленный в духе романтической фортепианной миниатюры, с фактурной экспансией в масштабе всего пространства клавиатуры. Впрочем, эта стилевая модель сразу же «размывается» изнутри наложением регулярной метрики и нерегулярной акцентности: равномерность гармонических фаз искажает стаккатный бас, смещающий опоры и «путающий» сильные и слабые доли такта.

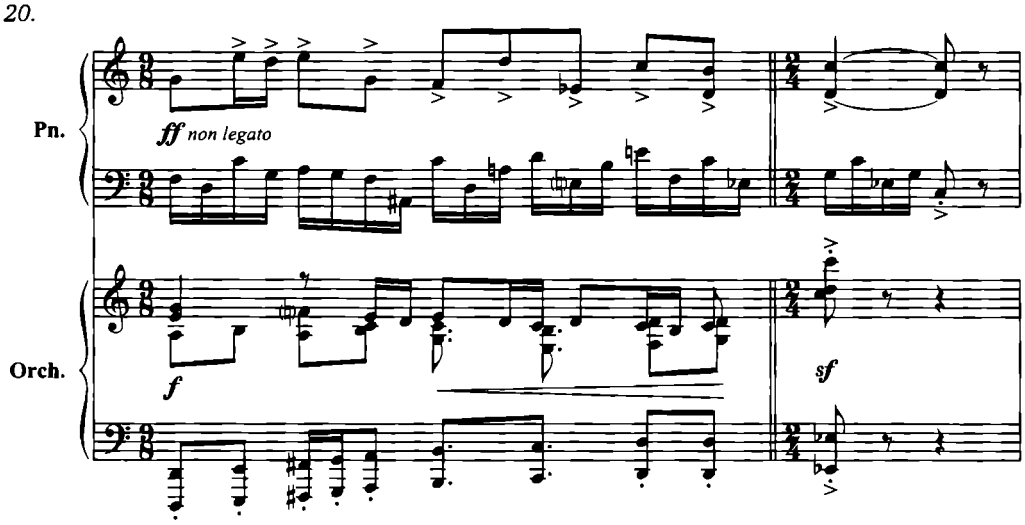
Очередная «запятая» и — новая смена фактуры, тональности, тембров. В развитие вновь включается главная тема, излагаемая в восходящем движении, тотально хроматизированная и метрически неустойчивая. Её становление обрывает новый сдвиг, слом фактуры в облике темы вступления, гармонический центр *h* знаменует завершение сферы побочной партии, а вместе с ней — и экспозиции. На этот раз аккорд-«подскок» озвучен фортепиано, а аккорд-«приседание» получает три разные трактовки: медь и фагот, медь и струнные, только струнные. Три дополнительных *quasi*-хоральных аккорда достраивают каденцию с намёком на традиционную функциональность:

19.



Замедляется темп, движение «зависает» на фермате... *Занавес.*

Разработка, на этот раз вполне «официальная» и ожидаемая, начинается в ц. 11 и возвращает в русло моторики главной темы. На первый план у фортепиано выходит аккомпанирующая теме фигурация, её поначалу унисонное изложение вскоре преобразуется в подобие гетерофонии — главную роль в этом преображении играет всё та же «двойная» терция, здесь представленная в вертикальном срезе фактуры. В этом разделе получают дальнейшую разработку приёмы и формы модификации тематизма, найденные прежде: интенсивное

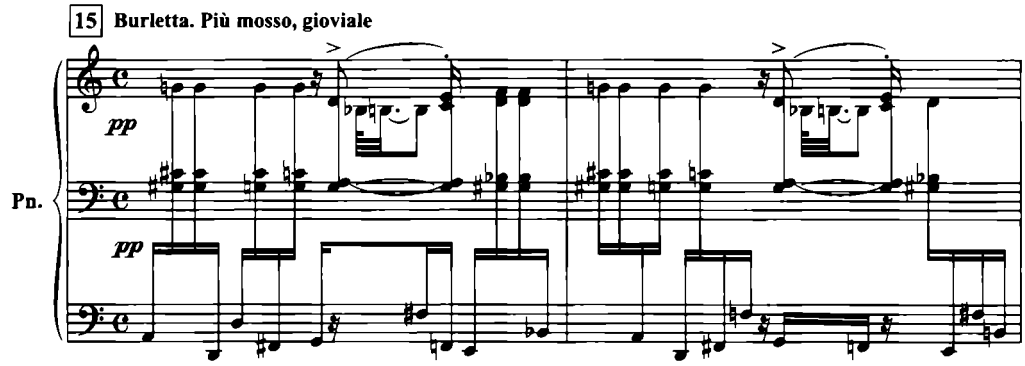
20.

полифоническое развитие, гармоническая вариантность, игры метрической переменности, структурные смещения, мотивно-ритмические комбинации и их точечное распределение в оркестровой фактуре — прозрачной и практически лишённой дублировок[186]. В конгломерате способов работы с материалом особое значение отводится полиритмии и полиметрии, подчас предстающим в сложных видах соединений (см. пример 20 — два такта до ц. 12).

Волновая структура разработки регулируется «запятыми» — *стоп-кадрами*, переключающими восприятие и знаменующими начало нового продвижения к очередной кульминации. В ц. 14 появление доминантового органного пункта будто бы готовит вступление репризы, всё постепенно стихает. *Занавес?* Но внезапно — и это ещё одна «обманка», заготовленная автором, — абсолютно без всякой подготовки, с восходящим *glissando* тромбона вторгается радикально иной стилистический «персонаж» в лице эпизода *Burletta* (ц. 15) — собственной джазовой темы Караева, представленной здесь в новом облике. Этот фрагмент отграничен от предшествующего материала паузой-«запятой», выделен темпово (*Piu mosso, gioviale*), фактурно-гармонически (функциональная аккордика вместо полифонии контрастного типа) и ритмически (чёткая смена долей в четырёхдольных тактах). С эпизодом *Burletta* в Концерт впервые входит стилистика джаза — вторая из двух главных составляющих стилевого комплекса сочинения, которая получит основное развитие в финале (см. пример 21).

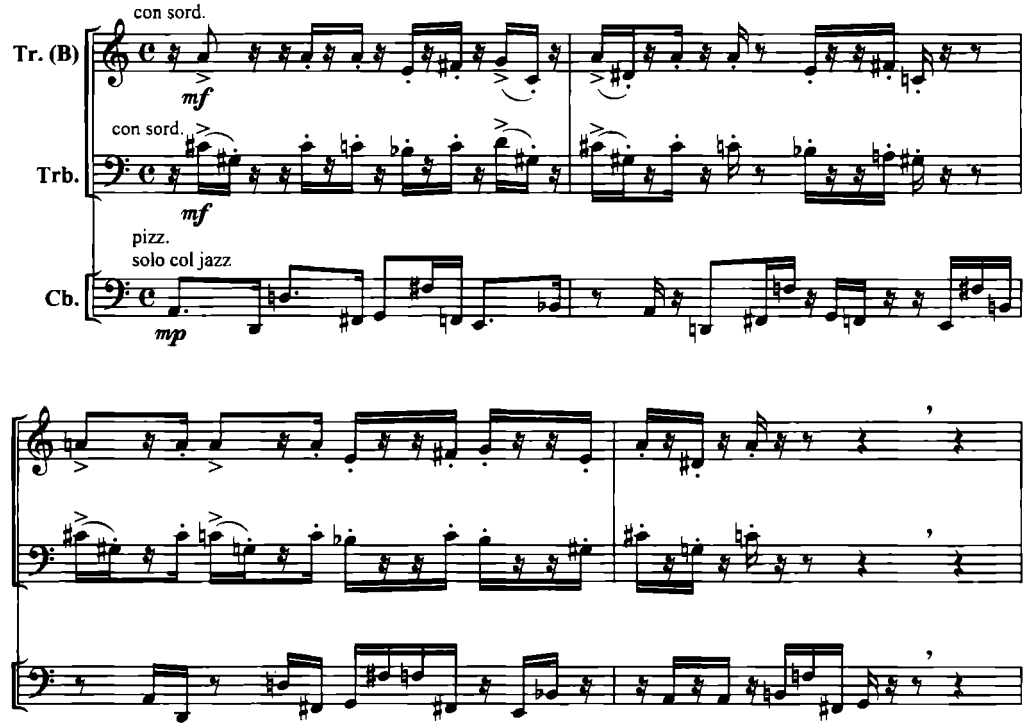
Под влиянием стихии энергии меняется фактурно-ритмический облик главной темы первой части, со вступлением оркестра предстающей в необычном для себя тембровом «одеянии»: контрабасы *solo pizzicato col jazz*

[186] Так, например, в ц. 13 фрагменты главной темы имитационно (с интервалом вступления в малую секунду) развиваются вначале тембровой группой гобой / валторна / скрипки, а затем — группой виолончели / фагот / альты / флейта.

21.



под аккомпанемент трубы и тромбона, — после чего, словно устыдившись такой вольности, самоуничтожается посредством распада на мелкие мотивно-ритмические группы:

22.

В ц. 16 (Tempo I) интонационная структура и ритм валторны и корнета вновь вызывают отдалённые ассоциации с музыкой Стравинского — *хоралом* из вступительного раздела фортепианного Концерта. Джазовый ритурнель и ряд характерных оборотов сметают эту аллюзийную реминисценцию и в тт. 4–6 ц. 16 уступают место *дважды-цитате*: фортепиано и труба в унисон

интонируют короткую тему немецкого шлягера, в 1970-х остроумно преобразованную в мелодию автомобильного клаксона[187]:

23.

Последующее имитационное развитие фрагментов основных тематических комплексов этой части, в которое вплетается видоизменённая, но по-прежнему узнаваемая тема вступления (ц. 18), организуется в череду восхождений, одно из которых с разбегу, на кульминации, вводит в репризу (ц. 19). Компоненты темы главной партии *in A*, звучащей у рояля, представлены в динамизированном виде: нюанс *ff*, высокий регистр, ритмическая упорядоченность без сбоев и выписанной, как в экспозиции, полиметрии. «Выпрямилась» ритмическая линия басовой фигурации и второе предложение темы звучит теперь в сопровождении оркестра: мелодические фразы изобретательно «пасуются» от фортепиано к флейте, от скрипок к гобою, от тромбона к фаготу — и в обратном направлении. Когда же в ц. 20 оркестр возвращает первоначальный, экспозиционный облик темы, её тембровое оформление предстаёт иным: труба / валторна, скрипки / корнет, фагот / тромбон. В ц. 22 скрытому двухголосию экспозиции противопоставлена фактура вертикали, здесь повторен фрагмент с темой вступления (в экспозиции между ц. 3 и 4), к которому добавлена новая мелодия скрипок — предвосхищение второй темы фуги (медленная часть Концерта). Как и в экспозиции, в репризе материал получает интенсивное развитие — и полифонического (имитации, контрапункты), и гармонического характера (модуляции, далёкие сдвиги-сопоставления, хроматизация главной темы). Побочная (ц. 25), как и положено второй теме классической сонатной формы, звучит в основной тональности ля минор. Всё последующее развитие материала протекает аналогично экспозиционному изложению, за исключением появления синкопированной акцентуации в партии рояля (ц. 26, влияние джазовой темы разработки).

В ц. 28 вступает фортепиано с сольной каденцией на материале главной темы — это экспозиция трёхголосной фуги с реальным ответом. Её сменяет тема вступления (ц. 29), гармонический план которой распространяется не только на вертикаль, как было прежде, но и на горизонталь, являя собой расширенный образец *quasi*-барочной каденции, завершающейся секстаккордом с расщеплённой терцией — фирменным «знаком» Концерта. И вновь тембровый облик лейткомплекса не похож на прежние варианты: «подскок» озвучен деревом и фаготом, тогда как «приседание» решёно

[187] Ф. Караев, смеясь, рассказывал, что в Баку был только один автовладелец, оглашавший окрестности таким оригинальным гудком, что, собственно, и стало поводом для включения этой мелодии в комплекс автобиографических «знаков» Концерта.

в тембре струнных и валторны. Заключительный аккорд — полигармоническое соединение у струнных (ля минор) и флейт (ля мажор) — замирает в нюансе *ppp*. Очередной *занавес*?

Вторая часть *attacca* открывается вводным разделом, в котором вновь фигурирует видоизменённый материал вступления первой части — теперь это первая «строка» архаического *хорала* в краске темброво однородного «хора» деревянных духовых. Ощущение временной дистанции, старины — в модальном колорите, высвечивающем переменные тоники (*a, d, c*), и жёстком звучании квартово-секундовой вертикали, в задержаниях без разрешений и разделяющих «строки» ферматах. В сочетаниях подчёркнуто диссонантных аккордов угадывается скрытая логика функциональности, в основе которой — сбой, нарушение классических норм: образование «странных» аккордов — полифункциональных комплексов (аккорды терцовой структуры с побочными и расщеплёнными тонами)[188], гармонические синкопы[189],неожиданное сопоставление функционально далёких созвучий в последних «строках» (до мажор — D до-диез минора) — как возвращение из другого мира в иной, тоже не здешний мир.

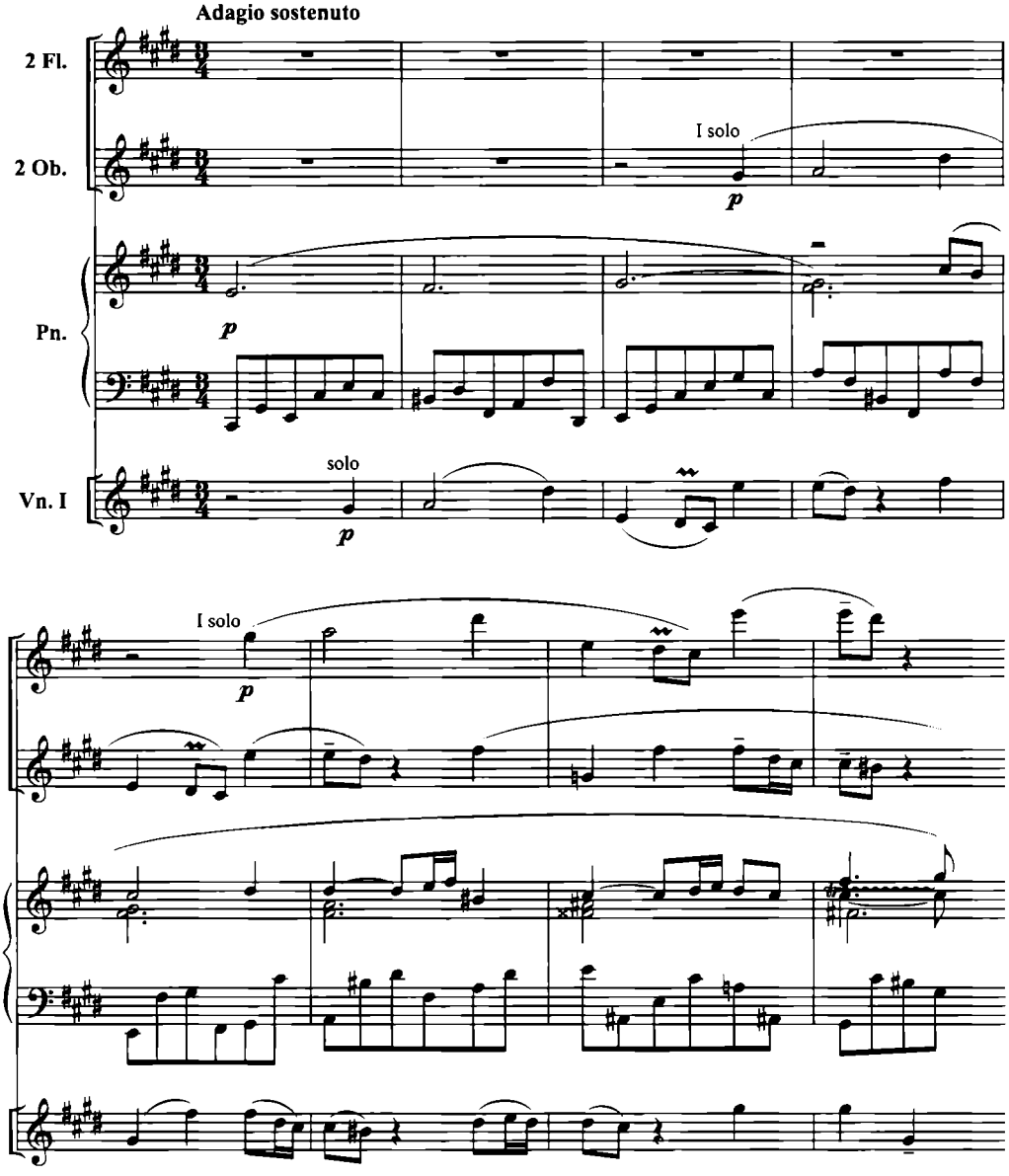
В основном разделе *Adagio sostenuto* звучат фортепиано и квинтет облигатных солирующих голосов: флейта, гобой, две скрипки и альт. Образный строй и характер музыкального изложения близки типу баховских инструментальных арий — *adagio* трио-сонат, медленным частям «Бранденбургских концертов». Контрапунктическое сплетение мелодических линий — это беседа, полилог, в котором каждый голос важен и обладает равными с остальными правами. В тембровой структуре функционально выделены басовый голос-continuo (фортепиано) и линеарно-гармонический комплекс трио (скрипка, гобой и флейта), озвучивающий тему трёхголосной фуги с удержанным противосложением (см. пример 24).

Трели, морденты, характерные риторические фигуры (мотивы шага, скорби) указывают на барочный генезис темы и сопровождающего её изложение continuo. За экспозицией фуги в основной тональности до-диез минор следует контрэкспозиция (ц. 32) в тональности доминантового ответа (соль-диез минор). На гребне развития, в т. 5 ц. 32 знак «запятой» возвращает музыку в русло исходной динамики (*p subito*) и знаменует модуляционный сдвиг[190] — первый из многих в этом разделе Концерта.

[188] В т. 4 до ц. 31 тоника до мажора представлена трезвучием с побочными IV и VI ступенями: нижний «этаж» озвучивает до мажор, а верхний — нечто, подвергающее этот до мажор сомнению.

[189] В автентических каденциях тт. 2–4 аккорд D появляется на слабом времени относительно предшествующих аккордов группы S, то же — в трёхдольном т. 4 до ц. 31, где тоника до мажора звучит на третьей доле, в то время как аккорд диссонирующей D — на первых двух долях.

[190] Первые звуки скрипки соответствуют проведению темы в фа-диез миноре, однако последующий ход вниз — секста вместо септимы — вызывает сдвиг и в остальных голосах, за счёт чего предполагаемая тональность, так и не состоявшись, плавно соскальзывает «в никуда».

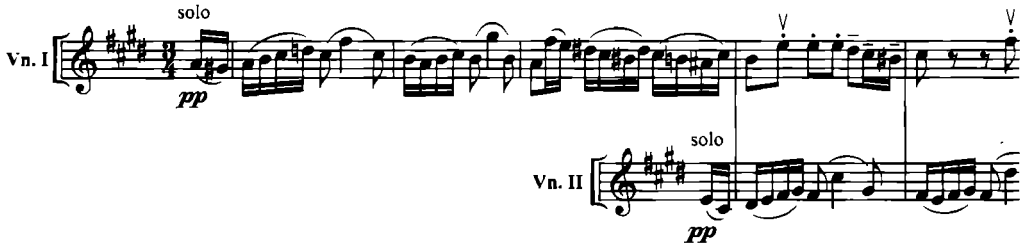
24.

Эмансипация контрапунктирующих голосов неуловимо искажает гармоничный строй музыки, канон становится «неправильным» — секундовым вместо октавного: последовательное нисхождение *cis–h–a* и далее, в ц. 34, *g–fis*[191]. Тональное пространство постепенно размывается мелодическими модуляциями в далёкие сферы, едва уловимым сползанием гармонических полей, микроинтонационными изменениями тематизма. В общем строе звучания всё ощутимее обертоны прошлого, превращающие музыкальное

[191] Указан начальный звук темы у каждого из участников канона.

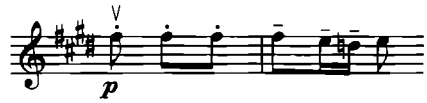
высказывание в отстранённое, словно отдалённое веками, повествование о красоте и разъедающей её печали. Фазы динамических волн, отмечаемые неизменной «запятой», следуют схеме: *crescendo – subito p – pp.*

В т. 2 ц. 33 возникает впечатление начала репризы (начало темы у скрипки в до-диез миноре), усиленное звучанием «правильного», октавного канона трёх инструментов (соль-диез минор) в т. 3 ц. 34. Однако это обман — и ложная реприза фуги выливается в новое развитие: ладогармонические «блуждания», мотивные смещения внутри темы, секундовые каноны — всякий раз с иным порядком вступления голосов[192]. Бесконечность — мелодии, дыхания, гармонического плетения, мотивного сцепления, — как в длинном сне.

В ц. 38 в развитие вступает новая мелодия — вторая тема фуги[193], озвученная только струнными (скрипками I–II и альтом):

25.

Ощущение едва уловимого сбоя традиции присутствует и здесь: начало тонального ответа скрипки II, указывающее на тональность доминанты фа-диез минора, неожиданно смещается в си мажор, так же неожиданно «выправляясь» впоследствии в искомый до-диез минор, при этом в линейном изложении темы происходит сдвиг разделов относительно друг друга. Таким образом, ответ становится фактически «вариацией на тему» — принцип, характеризующий караевскую двойную фугу в целом.

С мотивом удержанного противосложения ко второй теме в музыкальную ткань Концерта входит ещё один знак эпохи — типично барочная мелодико-ритмическая фигура[194]:

26.

[192] В ц. 37 такой канон воспринимается как «доминантовый ответ» канону ц. 33–34: *gis–fis–e*, и во втором такте этой же цифры *dis–cis*. Воспроизводимые в *Adagio sostenuto* на разных уровнях отношения темы-ответа в ц. 38 приводят к повтору в партии фортепиано материала ц. 31 (фа-диез минор), точность которого, впрочем, оказывается фикцией.

[193] По словам композитора, он думал здесь о третьей теме последней фуги из «Искусства фуги» Баха.

[194] Структурно-тематическая значимость этого мотива в масштабах музыкального развития всей части позволяет ассоциировать его с самостоятельной, третьей темой фуги.

Активный модуляционный процесс небольшой интермедии на основе этого мотива выливается в контрэкспозицию второй темы (т. 4 ц. 39), причём традиционное соотношение тональностей — *fis–cis–cis* — как бы компенсирует здесь экспозиционные отклонения от нормы.

В ц. 40 начинается общая реприза части (до-диез минор): совместная реприза фуги — для струнных и духовых, реприза трёхчастной формы — для фортепиано. Объединение тематических пластов образует наложение вдвойне подвижных контрапунктов: по вертикали мелодическая линия continuo образует с первой темой фуги двойной контрапункт октавы (Iv = –7), а со второй — двойной контрапункт ноны (Iv = –8)[195]. Очередная «ловушка» ждёт слушателя уже в первых тактах репризы: у первой скрипки в си миноре проходит вторая тема фуги, во втором колене соскальзывающая в до-диез минор и тут же «модулирующая» в изложение первой темы. Однако и этот строй не закрепляется надолго: нисходящая интонация — характерная «лексема» первой темы — всякий раз оказывается иной (секста, секунда) и развитие охватывает всё новые диезные минорные тональности, постепенно продвигаясь по квинтовому кругу: *cis–gis–dis–ais–eis*. Наиболее интенсивно обновляется мотив удержанного противосложения ко второй теме, являясь в силу своей краткости удобным материалом для модуляционного и структурного варьирования, — неизменным остаётся лишь узнаваемый ритм, но не интонационность. В полифоническую игру вовлечены все инструменты, звуковой план целого образует сложнейший контрапункт тем и противосложений[196] — благодаря густоте тематических связей, формируется плотная структура музыкальной ткани, в которой практически отсутствует посторонний, нетематический материал.

Всё с большей интенсивностью модуляционного плана музыкальное развитие приближается к кульминации (ц. 42), которая обрывается «откатом» к *subito p*. Новая, вторая волна, отмеченная резким тональным сдвигом (ля-диез минор – до минор), приведёт уже к «репризе репризы» — коде на *ff* (ц. 43), представляющей собой расширенный вариант каденции-утверждения (до-диез минор) с характерным барочным атрибутом в виде секундового задержания к мажорному терцовому тону с последующим его опеванием.

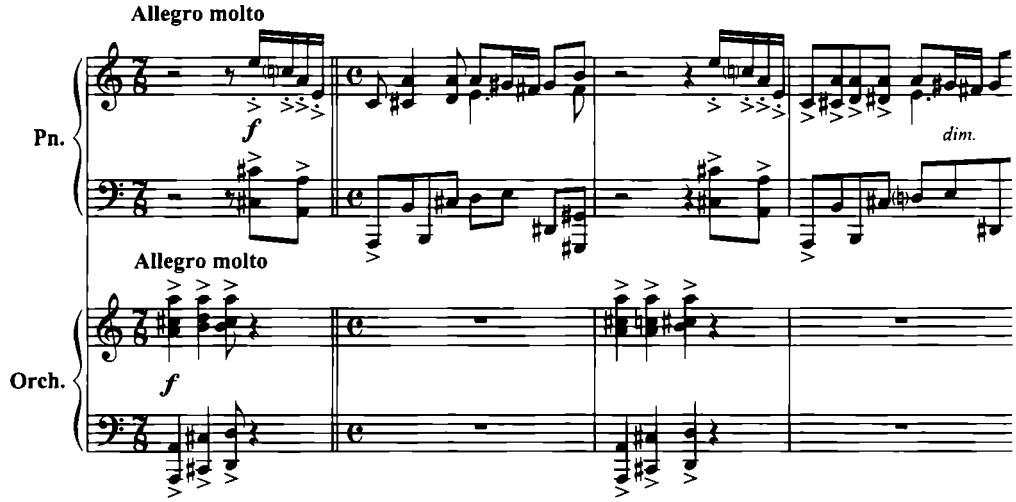
Финал Концерта является средоточием наиболее радикальной по отношению к традиционному жанру стилистики джаза, представленной в облике авторской музыки (в том числе, фрагментов *quasi*-импровизации рояля),

[195] Сложный вид полифонического соединения, в котором развитие осуществляется одновременно на нескольких уровнях, вызывает ассоциации со старинной многохорной техникой письма, как правило, предполагающей параллельность имитационных процессов между хорами и внутри хоров.

[196] Рояль и здесь сохраняет свою исходную функцию гармонической опоры, не вмешиваясь в тематический «гул» остальных участников ансамбля.

нескольких аллюзий и цитат. Именно здесь на первый план выдвигается ярко индивидуальный стиль, ранее умело маскировавшийся исполненным почтения *нео*, моделирование традиции сменяется её отрицанием[197].

Многотемность финала выводится из тематического ядра музыки вступления к третьей части, первые такты которой представляют ещё одну, джазовую, версию главного лейткомплекса сочинения — темы вступления первой части: гармоническая заставка-«рифф» (три оркестровых аккорда) и джазовый отыгрыш рояля с мелькающей «двойной» терцией:

27.

Главная тема (ц. 44, ми минор) излагается у струнных в форме фугато[198], оплетаясь стремительными имитационными перекличками «бегущих» мотивов шестнадцатыми у всего оркестра. Каждая реплика — это сольный голос, одна из множества коротких мелодических фраз, выведенных из интенсивно разрабатываемой интонационности основной темы. В развитие вторгаются реминисценции музыки вступления (тт. 8–10 ц. 44,

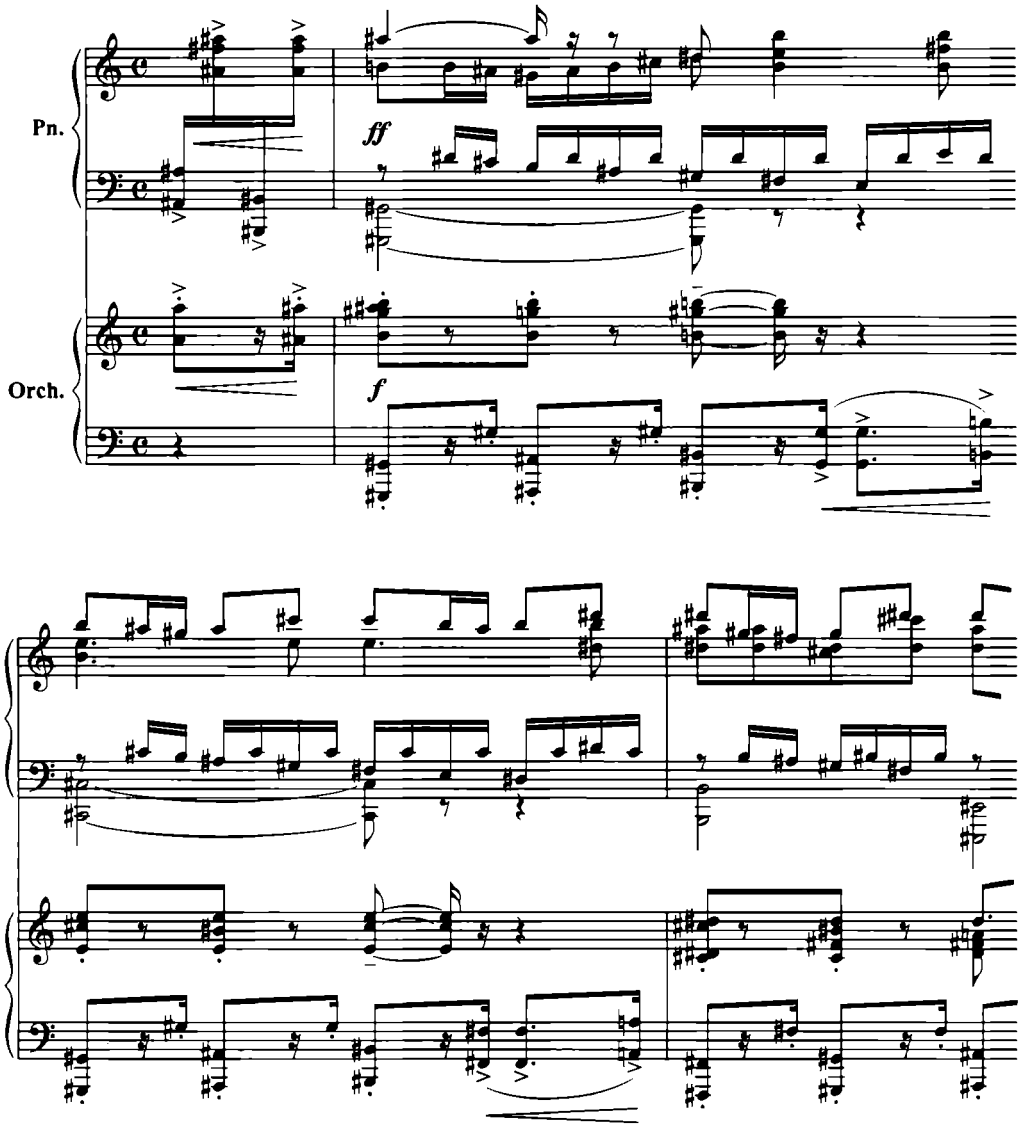
[197] Интонационность и гармонический язык джаза входят в творчество Ф. Караева в качестве одного из важных атрибутов стиля — следы этого влияния отражены в ранней сюите «Три "ля"» для джаз-квартета, музыке к фильмам «В одном южном городе» и «Время-не-ждёт», партитуре монооперы «Journey to love» и «многосерийной» композиции, варьирующей титры «"Monsieur Bee Line" — eccentric» и «Вы всё ещё живы, господин Министр?!».

Идея синтеза джаза с академической музыкой, в первые десятилетия XX века столь плодотворно разработанная И. Стравинским, Дж. Гершвином, М. Равелем, Д. Мийо, А. Онеггером и Э. Кшенеком, начиная с 50-х годов, успешно развивается представителями так называемого «третьего направления» — на этом поприще работали американцы Л. Остин, О. Коулман, Г. Шуллер, Дж. Маллиген, Г. Эванс, Дж. Льюис, Д. Эллис, а также отечественные композиторы — Э. Артемьев, А. Рыбников, Г. Гладков. Отдельные опусы есть у Л. Берио, М. Типпета, М. Бэббита, П. Шеффера, Дж. Рассела, Дж. Кейджа, К. Сероцкого, С. Слонимского, И. Калныня, А. Эшпая, А. Шнитке, Э. Денисова, Р. Щедрина.

[198] Во втором предложении (ц. 45, фа-диез минор) трёхголосное фугато озвучено трубой, корнетом и тромбоном.

такт до ц. 46), пианизм обретает черты романтической масштабности с использованием разнообразной техники (в частности, октавной — в зоне подготовки побочной темы, ц. 47).

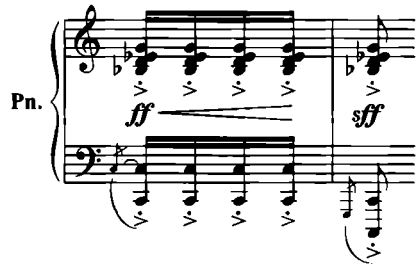
Побочная тема (ц. 48–49, «двутерцовый» соль-диез минор, затем ля-диез минор / си минор) контрапунктически объединяет элементы вступления: мелодию фортепиано сопровождают фигурации — скрытое двухголосие, а фактура оркестра воспроизводит вариант вступительных аккордов:

28.

Генетическая общность этой темы с главной, а также со второй темой фуги второй части и главной темой первой части, бесспорна. Все они являют

собой обобщённый тип барочной интонационности, в русле которого находится множество производных тематических образований Концерта — в том числе, один из фрагментов вступления — оркестровая псевдоцитата тт. 6–7, которая затем прозвучит ещё раз в тт. 3–2 до ц. 45. При сохранении полифонической активности голосов, в побочной ощущается бóльшая опора на гармонию и гомофонную вертикаль, а в изложении и фактуре претворён тип романтического концертного пианизма — свойство, в целом характеризующее сольную партию фортепиано в финале.

В ц. 50, перед введением темы заключительной партии, в контрапункте с мелодией главной темы у трубы рояль впервые озвучивает одну из главных тематических реминисценций этой части: вертикаль прорезает акцентная ритмоформула большого минорного нонаккорда — аллюзия на одну из композиций «Chicago», американской рок-группы конца 60-х:

29.

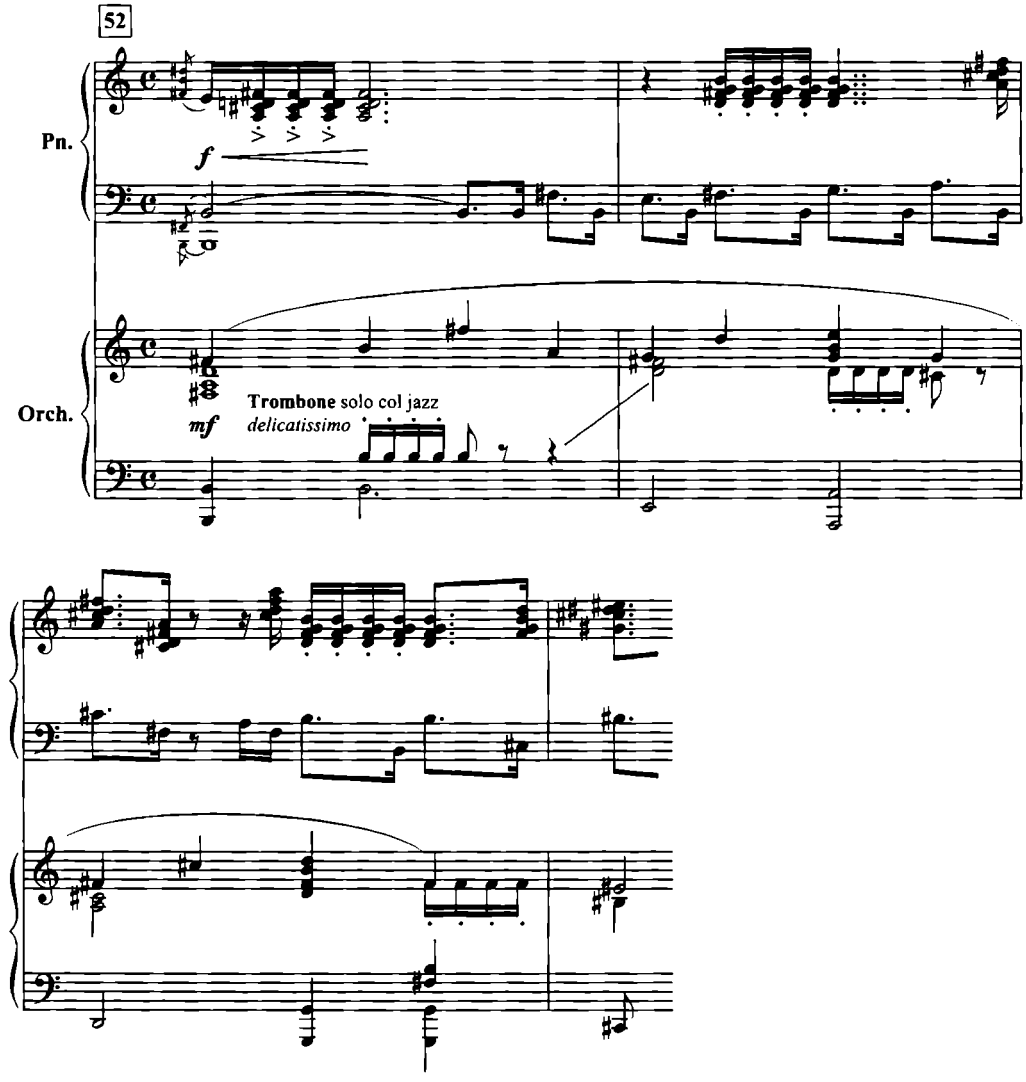


И сразу же вступает заключительная тема (ц. 51), выделенная фактурно и гармонически (ровный метр, гомофония, «бемольная» сфера до минора с низкой II ступенью), стилистически с иронией «размещённая» композитором *где-то на полпути между «Chicago» и Бахом*[199], — её второе предложение (ц. 52, си минор) сопровождают нисходящие *glissandi* тромбона с ремаркой *solo col jazz* (см. пример 30).

Изложение темы подчинено уже знакомому по предыдущим частям точечному принципу распределения звуков: корнет / труба, скрипки I–II и флейта — в первом предложении, флейта и скрипки — во втором[200]. Вкрапления аккордового комплекса «Chicago», передающегося от рояля к тромбону, сбивают инерцию регулярности и «заряжают» музыкальное развитие энергией продвижения к кульминации, которая, как уже неоднократно бывало в Концерте, откладывается, ибо вновь вмешивается виртуальный *занавес* —

[199] Как писал Бютор, у Стравинского «фраза типа "à la Бетховен" может неожиданно перейти (вылиться) через транспозиции в "à la Дебюсси"» — цит. по: [125, с. 161–162].

[200] В общей тембровой палитре каждой группе отводится своя функция: мелодия заключительной темы — скрипки, флейта, корнет, труба; аллюзия — фортепиано, тромбон; фигурация-сопровождение — валторна, тромбон; подголоски — альт, валторна, фагот; гармонические функции — контрабасы, виолончели, флейты, гобои, а во втором предложении — валторна, корнет и фаготы.

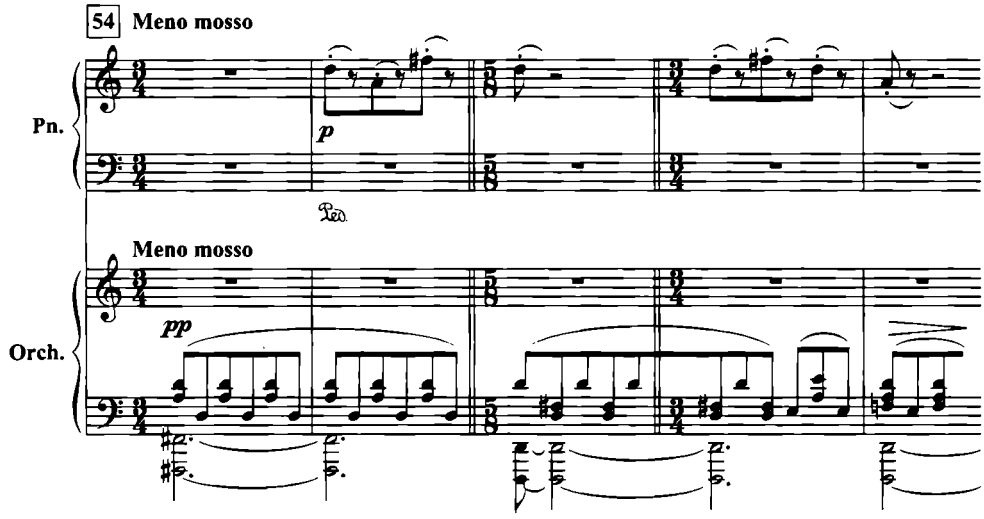
30.

пауза и вторжение аккордов, своеобразного образного предыкта, четырёхкратно призывающего к вниманию (ц. 53)[201].

Эпизод *Meno mosso* (ц. 54) отграничен от предыдущего развития всеми возможными способами: структурно (концентрическая форма ABA_1), фактурно (тип мелодии с сопровождением), тембрально (ре мажор – ре минор), темброво (фагот / струнные / фортепиано) и динамически (*ppp*). Однако

[201] При всей контекстной новизне, эти созвучия родственны аккордам вступления первой части (особенно одной из версий — тт. 5–1 до ц. 11) и аккордовому комплексу аллюзии. Их введение осуществлено переходом от «диезной» к «бемольной» сфере — модальной структуре с центрами *as* и *c*; D_2 до минора (медь) — окончание последнего звена — плавно переводится в секстаккорд ре мажора (струнные и фагот), тональность последующего Эпизода.

главный сюрприз являет сама тема-цитата, пришедшая из реальности — в виде мелодии дверного звонка[202]:

31.



Как всякая реальность в сочинениях Караева, образ иллюзорен — скорее, семантика воспоминания, нежели звуковая конкретика, наделённая вещностью предмета. Это воспоминание-дымка тает вместе с иссяканием инструментальной звучности[203].

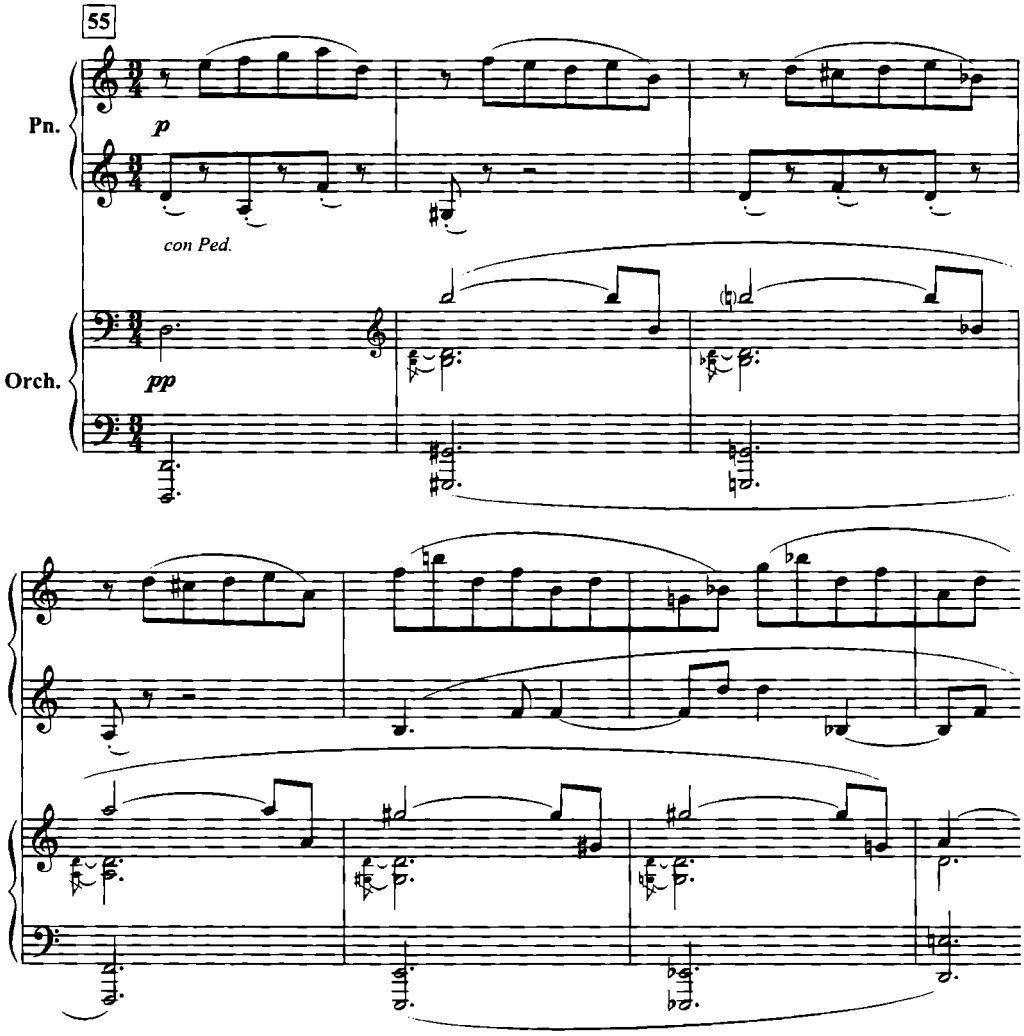
Уже в первом разделе (А) течение музыки буквально взрывается вторжением джазовых паттернов рояля в *quasi*-импровизационной манере, поддержанных глиссандирующими «подъездами» и *pizzicato* контрабасов (*Meno mosso, molto rubato*), — лёгкий намёк на лёгкий джаз. В центральном разделе Эпизода (ц. 55) к теме звонка контрапунктически присоединяется мелодико-гармоническая фигурация, странным образом ассоциирующаяся и с популярной музыкой, и с некоторыми страницами клавирных концертов Баха[204], — ещё одна из моделей *на полпути между*, создающих неповторимый колорит Концерта (см. пример 32).

В ц. 57 (*Poco piu affianato e vivo*) солист и оркестр меняются функциями — фортепиано озвучивает гармонию и бас, а тема проходит в оркестре, всё более ирреальная и невесомая, оплетаясь фигурациями и трелями: скрипки *con sordino*, расслоенные на *sul tasto* и *sul ponticello*, затем флейты, гобой — нюанс

[202] Ещё один из автобиографических «знаков», рассеянных в музыке Концерта. Этот звонок в своё время был привезён отцом композитора из Америки и установлен дома в Баку, в квартире по проспекту Кирова.

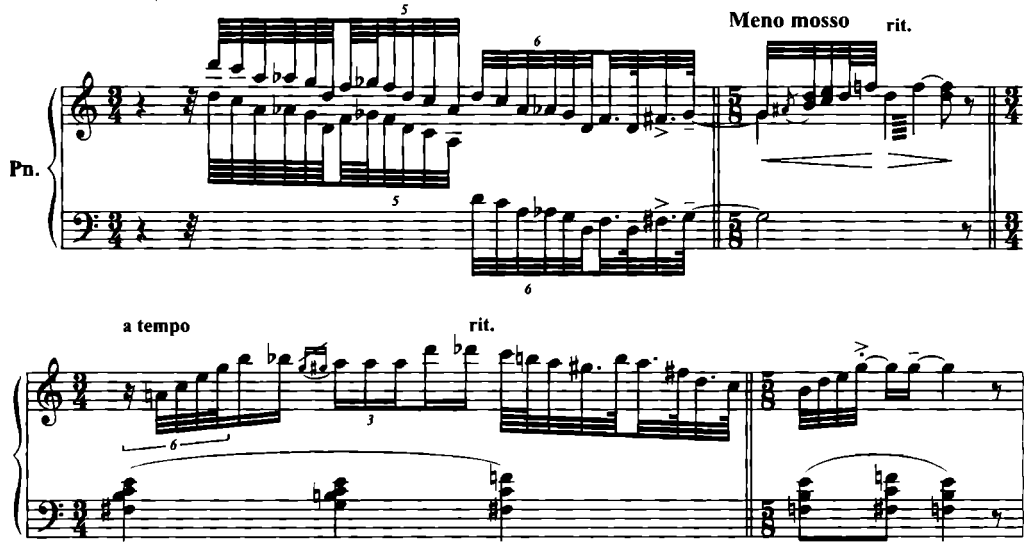
[203] Указание в партитуре в партии виолончелей: «на нотах, обозначенных ромбами, постепенно замедлять движение смычка, вплоть до полной остановки».

[204] Мягкая, метрически равномерная трёхдольность нисходящего хроматического баса и нанизанных на него гармоний.

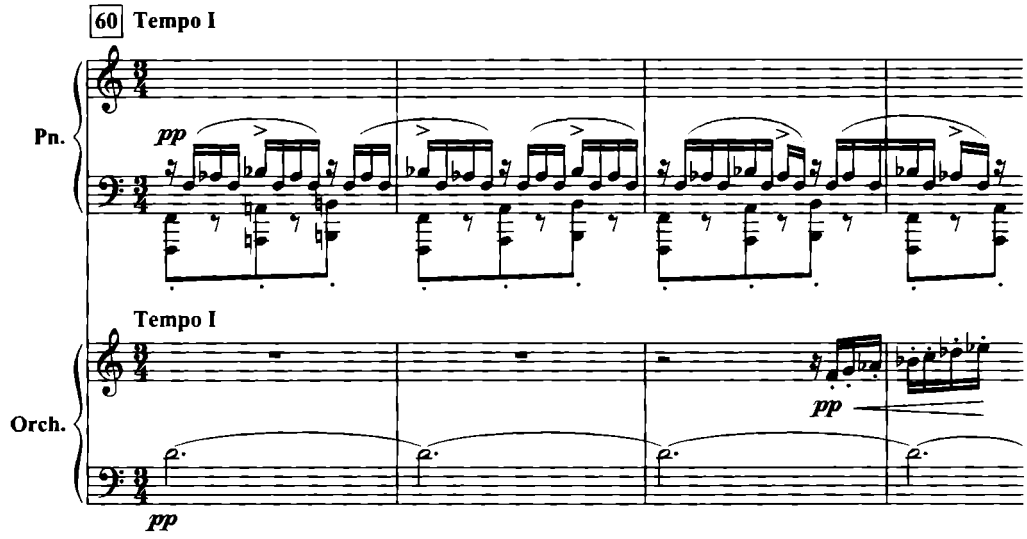
32.

ppp, quasi niente. В репризном разделе (ц. 59, (A_1)) повторён материал ц. 54 с более развёрнутыми джазовыми вставками рояля, среди которых мелькает короткая цитата из импровизации джазового пианиста Билли Тейлора (см. пример 33). Одинокая, через паузу с «запятой», тема звонка у рояля замыкает Эпизод.

В ц. 60 (Tempo I) внимание вновь переключается: печально-лирический тон сметает механическое остинато, производное от басовой линии аккордов вступления. Выделяются четыре остинатных пласта: выдержанный тон *d* (флейта), «выпрямленная» и устремлённая ввысь мелодическая фраза (деревянные духовые, затем струнные), моноритмическая басовая фигура *non legato* и короткая тревожная мелодическая фигурация с неравномерной акцентностью (рояль) — модификация фактурного сопровождения главной темы в экспозиции (ц. 44) (см. пример 34).

33.



34.



Остинато постепенно хроматизируется, очертания закамуфлированного уменьшённого созвучия размываются «вспархивающими» фигурками второй флейты, фагота и струнных, становящимися всё более протяжёнными. К жутковатому *moto perpetuo* подключаются другие голоса, и на неуклонном *crescendo* всего оркестра музыкальное развитие выливается в репризу.

Главная тема (ц. 62, ми минор), излагаемая оркестром, динамизируется за счёт тембровой инверсии — это уже не струнные, как в экспозиции, а духовая группа; струнные же вступят только в ц. 63 с материалом, в экспози-

ции отданным духовым. Словно раскрывая исходный обман-мистификацию и одновременно замыкая цикл тональной симметрией, второе предложение темы (ц. 64) модулирует в ля минор — главную тональность Концерта. Таким же образом построены и две другие темы — побочная: фа-диез минор (ц. 67) – ля минор (ц. 68) — и заключительная: си-бемоль минор (ц. 69) – ля минор (ц. 70). Неизбежность так долго откладываемой кульминации становится очевидной — звуковой поток, в который включается весь тематический материал финала, неуклонно восходит к динамической вершине, где на гребне развития, у струнных и трубы появляется ещё одна тема: цитата из музыки композиции «Tarkus» трио Emerson, Lake & Palmer (ц. 71).

Монументальная и виртуозная кода (ц. 72) соединяет в контрапункте тему заключительной партии в оркестре (расширенный ля минор) и аккордику «Chicago» у рояля, причём в почти кластерных, 8–9-звучных «гроздьях» фортепиано успевает стремительно промелькнуть и короткий фрагмент джазовой темы Телониуса Монка «Round About Midnight».

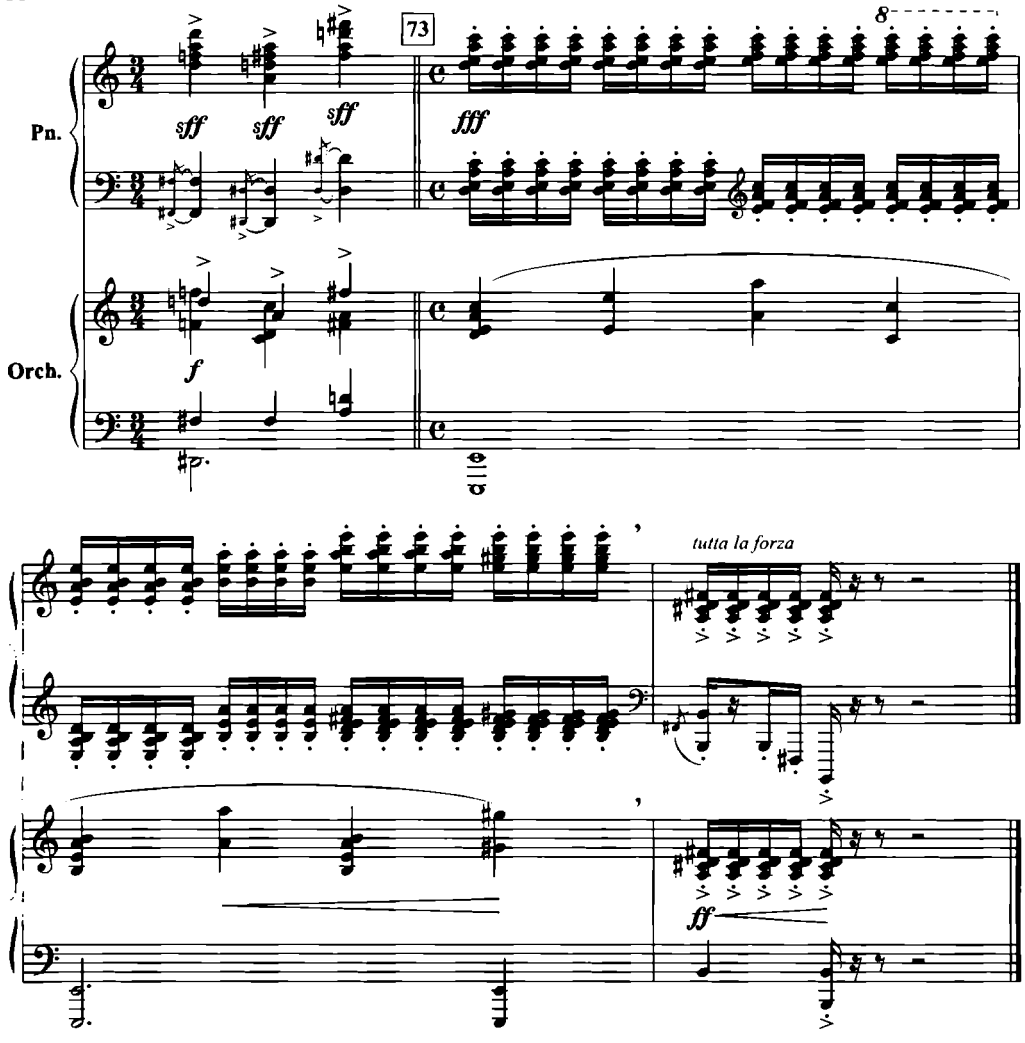
Концерт прекращается необычно и по-караевски неожиданно. За такт до ц. 73 начинается D предыкт, которому не суждено обрести итоговое разрешение: четырёхдольную метричность взрывает реминисценция темы звонка (*sff* рояля и *f* оркестра), а в предпоследнем такте «запятая» — знак возобновления или перемены — обрывает «в никуда» мелодические линии струнных и дерева. *Занавес?* Намечаемая предыктом, но так и не реализованная, *quasi*-барочная каденция «обваливается» в аккорд «Chicago»[205] (см. пример 35).

Сочинение яркое и самобытное, Концерт поражает обилием идей и мастерством их выделки. Лёгкость и фантазийность, остроумие и эпатаж, глубина и тонкий лиризм — всё есть в этой музыке, подлинно концертной в понимании основоположников жанра — великих классиков и непревзойдённых мастеров ансамблевого музицирования[206]. Жанровый прототип трактован Караевым в качестве отправной точки, стимула для создания собственной концепции — и жанра, и рождённой на его основе композиции.

С позиции интертекстуальности сочинение являет собой уникальный образец переплавки в русле авторского стиля по меньшей мере четырёх разных стилистик (барокко, романтизм, джаз, популярная музыка) и трёх форм межтекстового взаимодействия (стилизация, цитата, аллюзия). Замечательно, что при слушании не возникает ощущения стилевой отчуждённости материала — ни в чисто звуковом, ни в структурном или музыкально-тематическом планах. Здесь, как и в Серенаде «Я простился с Моцартом...»,

[205] Этот диссонантный аккордовый комплекс (фактически нонаккорд II дорийской ступени ля минора), озвученный *tutta la forza* медью, фаготами и роялем, никоим образом не вытекает из логики предшествующего развития — скорее, наоборот, опровергает её.

[206] В книге о Стравинском М. Друскин не случайно употребляет немецкое выражение *Spielfreudigkeit*, переводимое как *радость в процессе игры*. См.: *Друскин М.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Советский композитор, 1982. С. 113.

35.

чужое для автора — лишь одна из ипостасей *своего*, наравне с остальными формирующая *co-text*[207] произведения.

В контексте множественной стилистики Концерта все сознательно употреблённые автором аллюзии и цитаты (в том числе, и автоцитата) характеризуют джазовый слой. Барочное моделирование осуществлено в более обобщённой форме, опирающейся не столько на конкретные образцы, сколько на принципы и закономерности инструментального письма XVIII века: характерные типы движения, ритмики и интонационности, жанровые аллюзии и полифонические формы, специфику близкого клавесинному туше рояля, инструментальную многохорность, выделение солирующих / концертирую-

[207] Внутренний смысл текста, по И. Смирнову [113].

щих групп оркестра наряду с типичным для жанра concerto grosso принципом противопоставления *soli / ripieni,* тембров и регистров, объёма и плотности звучания[208].

Вместе с тем, в ткани сочинения присутствует и ещё один ассоциативный слой, незамедлительно обнаруживаемый внимательным и искушённым слушателем, — слой не учтённых, «не запрограммированных» автором реминисценций, отсылающих и к музыке Стравинского[209], и в большей степени — к принципам его музыкальной техники. Игровой характер стилизации, метод мотивно-ритмической, вариационно-вариантной работы с тематизмом, нерегулярная акцентность и изыски метрической переменности, господствующий дух искрящейся виртуозности в русле «заново сочиняемого» концертного жанра — вот наиболее яркие признаки караевского барокко, как бы пропущенного через «стравинскую» *нео*-обработку. Как и в ситуации с «Калейдоскопом», творческий метод Стравинского выполняет в Концерте функцию медиатора, или *третьего текста*, незримо регулирующего логику интертекстуальных взаимодействий.

Игровые приёмы, среди которых первое место отведено целой системе «ловушек», «обманок» слушательского восприятия, сочетаются с закономерностями симфонического развития — принципом выведения мотивно-тематических образований из единого источника, разработочностью и драматургической логикой модификации тематизма. Отсутствие в звуковой структуре сочинения классицистского ассоциативного слоя восполняется заимствованием классической сонатной схемы, трактуемой, скорее, в духе и с позиции XX века: контраст тем в ней подразумевает и контраст стилей.

Стилизация и цитатно-аллюзийный метод выступают в Концерте Караева средством стилевого *переинтонирования*, обобщения огромного исторического материала, реализуя установку на широко понимаемый синтез как свойство современного индивидуального стиля — в присущем только ему уникальном сплетении ассоциативных связей.

3.4. Анаграммы и посвящения: «In memoriam...»

В системе парадигматики искусства, возможно, именно музыка наиболее близка *пра*образу универсального языка, в лоне которого элементы иных знаковых образований, удивительным образом сцепляясь и пере-

[208] Ф. Караев трактует краску тембра как одно из средств артикуляции формы. Дифференцированность оркестровой палитры и новизна тембро-динамического слышания характеризует его музыку в целом, вне зависимости от задач стилизации или специфики инструментального ансамбля. Стравинский мыслил фортепианно-оркестровые «Движения» как концерт *для фортепиано и групп инструментов*, скрипичный концерт Караева носит подзаголовок *для оркестра и скрипки соло*.

[209] Прежде всего, к фортепианным сочинениям 1924 года — Концерту и Сонате.

плавляясь, обретают свойства музыкального «слова». Утверждение абсолютности, самодостаточности «чистой» музыки, находящей обоснование исключительно в звуке и отношениях между звуками, — с одной стороны, и движение музыки к смысловой понятийности речи, конкретике жеста, визуальной определённости архитектурной конструкции и живописи — с другой: в истории эти взаимоисключающие тенденции развивались параллельно. Образно-символическая суть музыкальных знаков во все времена являлась стимулом для изобретения разного рода кодов, шифров, загадок и шарад: от мотивно-числовых формул средневековья и барокко[210] эта линия ведёт к музыкальной композиции XX века, в которой конструктивный замысел и его символический смысл порой неотделимы друг от друга — идёт ли речь об акциональности концептуализма, музыкальной криптофонии[211], отражении ритма числа в пропорциях формы, символике тембра, лада и способов звукоизвлечения.

Практика анаграммирования, имеющая в истории культуры столь же древние основания, что и техника цитации, связана с номинативной функцией звуковой тайнописи. В диалогическом пространстве современного стиля это — один из способов построения вертикали смысла с выходами в иные тексты, иные знаковые системы искусства. Наряду с локальной трактовкой, подразумевающей воссоздание в звуковой структуре текста имени (нередко — не называемого, внеположенного), анаграммирование может быть понято и более широко — как реализация в пространстве сочинения свойств и закономерностей некоего текста, жанра, формы или стиля (всегда — не называемого, внеположенного) — именно этот аспект вводит указанный принцип в контекст теории интертекстуальности[212].

Структурная разработка теории анаграммирования ведёт свою генеалогию от исследований Ф. де Соссюра, впервые обратившего внимание на фонематические закономерности древних индоевропейских гимнов и выдвинувшего гипотезу об универсальности принципа по отношению к поэтике

[210] С проекцией эстетики числа на конструктивную идею связан и ряд композиций современной музыки, среди которых «Сириус» К. Штокхаузена, «Семь слов» и «Размышления о хорале И. С. Баха «Вот я пред Твоим троном» С. Губайдулиной, «Символическая треугольная тишина», «Семь минут для оркестра», «Təsbeh oyunu» Э. Мирзоева и многие другие сочинения, включая караевскую композицию «Verklärung und Tod» (см. раздел II.5).

[211] Объектами криптофонической трансляции могут выступать самые разнообразные внемузыкальные знаковые системы — в том числе, и шахматные задачи, как в сочинении И. Юсуповой «Этюды по Вильгельму Стэйницу» для двух гобоев и органа.

[212] В такой расширительной трактовке, подразумевающей наследование и претворение в авторском тексте закономерностей прошлых стилей, анаграммирование смыкается с понятиями стилизации и аллюзии. В любом из искусств подобные семантические процессы представлены достаточно разносторонне, являясь базовой установкой исторического сознания и проводником интертекстуальных тенденций.

более позднего времени[213]. Отталкиваясь от модели Соссюра, Ю. Кристева выстраивает свою *теорию параграммatизма* как объединения в тексте потенциального множества других текстовых образований и несомых ими смыслов: «Литературный текст включается в ансамбль текстов в облике письма-реплики, представляющей или отрицающей другой (другие) текст (тексты). Благодаря особой манере письма, возникающего из чтения всего корпуса предшествующей и современной литературы, автор живёт в истории, а общество вписано в авторский текст. Парагрaмматическая наука должна принять во внимание тот факт, что поэтический язык представляет собой *диалог* двух дискурсов. Чужой текст входит в пространство письма и поглощается им, в соответствии с закономерностями, которые только предстоит обнаружить. Так в текстовой парагрaмме функционируют все тексты, прочитанные писателем. Парагрaмматическое письмо осуществляет *со-участие* творца в отчуждённом от него обществе. [...] «Читать» — означает агрессивное участие, активное присвоение другого. «Писать» указывает на «чтение», ставшее производством, индустрией, — письмо-чтение; письмо-парагрaмма характеризует устремление к агрессивности и тотальности соучастия»[214].

М. Риффатер, со своей стороны, описывая модель лексической реализации парагрaммы, уподобляет её принципу развёртывания некоей матрицы и подчёркивает значение в этом процессе косвенных, метафорических и метонимических текстовых дериваций. «Заслуга гения Соссюра, по меньшей

[213] При жизни Соссюра материалы исследований не получили распространения, поскольку автор до конца не был убеждён в правильности своей гипотезы. Лишь спустя полвека после его кончины часть записей была опубликована, что дало толчок новым разработкам в области анаграмм. См.: [49, 118].

Как частный случай анаграммирование сопутствует самым разным литературным практикам первой и второй половин XX столетия — в том числе, поэтическим экспериментам В. Хлебникова и К. Кедрова, Е. Кацюбы, Г. Григорьева, романным штудиям Г. Марговского («Сотворение из россыпи») и Г. Сапгира («Сингапур»). Б. Гаспаров в исследовании «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита"» ссылается на анаграмму имени И. С. Баха, скрытую в булгаковском тексте под номером дома № 302-бис, — см. ссылку на стр. 646 комментариев к роману: *Лесскис Г.* Последний роман Булгакова // *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. Письма / Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1990. С. 607–664.

Анаграммирование как основа игры понятий и поиска скрытых связей находится в центре эзотерических лабиринтов «Маятника Фуко» У. Эко — одного из самых значимых культурологических романов нашего столетия. В компьютерных записях Якопо Бельбо читаем: «Распотрашивать мир в сарабанду анаграмм с цепной реакцией. И верить в Невыразимое. Не это ли есть настоящее чтение Торы? Истина — это анаграмма анаграммы. Anagrams = ars magna. То есть великое искусство» — цит. по: [146, с. 629].

[214] Цит. по: [179, p. 181]. И далее: «[...] литературный текст предстаёт системой множественных связей, которую можно было бы описать как структуру парагрaмматических сетей. Мы называем парагрaмматической сетью некую модель-таблицу (нелинейную), разрабатывающую литературный образ, — иначе говоря, пространственно-динамическую конфигурацию знаков, фиксирующую множественность смысла поэтического языка (отличную от семантических и грамматических норм обыденного языка)». [Ibid. P. 184].

мере, раннего Соссюра, — пишет исследователь, — в понимании того, что подлинный центр текста лежит за пределами текста, *снаружи*, а не скрыт *под* или *за* текстом, как полагают критики, считающие намерение автора более важным, чем сам текст. Подлинная значимость текста — в сцеплении отсылок от формы к форме и в том факте, что текст всегда повторяет то, о чём он говорит, вопреки непрерывным вариациям манеры и способа говорения. Соссюр понял, что *глубинный смысл* текста и есть эта система, запечатлённая в структуре отсылок и повторений, а вовсе не содержание повторяемого»[215].

В музыке анаграммирование традиционно связано с идеей буквенной звуковой символики, в XX веке нередко предстающей в облике анаграмматического вычленения букв фамилии композитора как основы тематического строительства, а в ряде случаев и музыкальной темы с устойчивой семантикой — например, *DSCH* Д. Шостаковича или *EDS* Э. Денисова. Столь же богатая в плане *смыслопроизводства*, сколь и конструктивная, эта идея одухотворяет множество оригинальных музыкальных композиций, в ряду которых — Лирическая сюита и Камерный концерт А. Берга, «O King» Л. Берио, «Anagrama» М. Кагеля, «Variazioni» и «Echoes of Time and the River» Дж. Крама, Третья и Седьмая симфонии, «Канон памяти И. Ф. Стравинского», Септет А. Шнитке, гепталогия «Свет» (и, в частности, сцена «Видение Михаэля» из третьей части «Четверга») К. Штокхаузена, «Répons», «Messagesquisse», «Incises» и «Sur Incises» П. Булеза, «Four Walls» Дж. Кейджа, Третий струнный квартет С. Губайдулиной, «Реквием» Э. Денисова, струнное трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» Н. Корндорфа, «Монограмма», «Элегия», «Прощальная песнь» и Шестой струнный квартет Д. Смирнова.

В музыке Ф. Караева анаграмма имени — это и звуковой объект, и рождающий внемузыкальные ассоциации символ, и композиционный принцип, определяющий драматургию музыкальной формы. Подобный приём применён в трёх сочинениях: Сонате для двух исполнителей, Постлюдии (анаграмма женского имени *EADH(A)*)[216] и Сюите для струнного квартета «In memoriam...» (анаграмма имени Альбана Берга *ABABEG*). Во всех случаях из букв имени рождается главная музыкальная тема — микросерия, становящаяся основой звуковысотной организации, интонационно-гармонических и формообразующих процессов.

Караевские анаграммы — это ещё и посвящения, знаки метафорической отсылки к *persona incognita* (*NN* в Сонате для двух исполнителей) и *persona d'eterna memoria* (А. Берг в Сюите для струнного квартета). В творчестве композитора бóльшая часть сочинений имеет своего адресата, и это — тоже часть культурного контекста, в котором рождается и живёт произведение. Авторский комментарий приоткрывает завесу тайны именной композиции:

[215] Цит. по: [191, p. 76].

[216] Более подробно о Сонате и Постлюдии см. в разделах I.4.1 и I.4.2 монографии, посвящённых разбору этих сочинений.

Ф. К.: Посвящение может стать первичным фактором, когда идея *конкретного* посвящения становится поводом для написания *конкретного* сочинения. А может быть и вторичным, когда посвящение вызревает в процессе работы над сочинением или возникает после его завершения.

Такие опусы, как Концерт для оркестра и скрипки соло — памяти матери, «Ton und Verklärung» — памяти Э.В. Денисова, «Canción de cuna» — моим друзьям — и некоторые другие, вызваны к жизни именно идеей посвящения и написаны «по велению души». Равно как и сочинения, написанные по заказу: «Stafette» — an Bernhard Wulff und seiner Bande, «Musik für Jacqueline und Peter» — для Жаклин Отт и Петера Ватерса, «(K)ein kleines Schauspiel...» — meinen Freunden Susanne Huber, Sayuri Takahama und Christoph Jaggin gewidmet.

А вот «Der Stand der Dinge» посвящён В. Екимовскому в знак своеобразной благодарности за использование в партитуре нотации, изобретённой и использованной им в «Ewige Wiederkunft»; «Xütbə, muğam və surə» — тариста М. Муслимову и дирижёру Э. Спаньярду после блестящего премьерного исполнения в Concertgebouw в Амстердаме; посвящение «...a crumb of music for George Crumb» памяти Саманты Смит вообще возникло через некоторое время после завершения сочинения. И довольно неожиданно для меня самого.

То же и с анаграммой... Ведь анаграмма — опять-таки не более чем повод, зацепка, дающая повод для написания нового сочинения.

Мысль о звуковысотном стержне Сюиты памяти А. Берга — A(l)-B-A(n) B-E(r)G — пришла мне бессонной ночью в поезде Москва-Иваново. К утру родилась и идея ритмической организации ♩.♩.♫♩, которая показалась мне настолько логичной и совершенной, что на выходе из вагона в Иваново сочинение было полностью выстроено и практически, вернее, теоретически готово. Формальную схему можно было подарить кому-нибудь из коллег — из-под пера любого из них вышло бы именно *это* сочинение. Но желающих заиметь её в этот момент не нашлось, пришлось писать самому. Перенос задуманного на нотную бумагу занял около 25 дней и вылился в чисто «бумагомарательный» процесс.

Единственное, о чём приходится сожалеть, так это то, что идея сформировалась на год раньше «положенного» срока, в 1984-м, и опередила время, — правильнее датировать это сочинение следовало бы следующим годом: 1885-1985 и 1935-1985[217].

[217] Что соответствовало бы «круглой» дате по отношению и к году рождения, и к году смерти Берга [примеч. авт.].

Сюита для струнного квартета **«In memoriam...»**[218] (1984) посвящена памяти Альбана Берга и принадлежит особой жанровой сфере, в которую входят также и другие мемориальные сочинения Ф. Караева: Concerto grosso *памяти Антона Веберна*, симфония «Tristessa I» *памяти Отца. Учителя. Друга*, 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg *helle Erinnerung über die Neue Wiener Schule*, «В ожидании...» *в знак уважения к Беккету и после него*, «...a crumb of music for George Crumb» *памяти Саманты Смит*, Камерный концерт «...alla "Nostalgia"» *памяти Андрея Тарковского*, «Ton und Verklärung» *памяти Эдисона Денисова*, Концерт для оркестра и скрипки соло *памяти матери*, концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...» *памяти A.(e)SCH. u Ed(e)S.D.*[219]

Композиция, посвящённая памяти ушедшего художника (школы, традиции), как правило, в той или иной степени является и диалогом с чужим стилем: от аллюзий, воссоздания отдельных стилевых элементов — до заимствования композиционных приёмов и тематического цитирования[220]. «In memoriam...» Караева содержит целый комплекс ассоциативных отсылок к стилю Берга, являясь в этом отношении образцом многопараметровой интертекстуальности.

---

[218] Премьера Сюиты состоялась 16.06.1989 в Theater Bellevue (Амстердам, Голландия), исполнитель — Mondriaan Kwartet (Голландия).

[219] В последнем из указанных сочинений анаграммирование структурирует название, не участвуя в собственно музыкальном строительстве.

К жанру мемориала, обращённому к культурной памяти человечества, принадлежат многие выдающиеся музыкальные произведения XX века, среди них — «Траурная музыка» для альта с оркестром П. Хиндемита, Симфонии духовых инструментов, «Погребальный канон», «Монумент Джезуальдо ди Венозе», траурные каноны «In memoriam» памяти Дилана Томаса, «Элегия Дж. Ф. К.», «Вариации памяти Олдоса Хаксли», «Заупокойные песнопения» И. Стравинского, Концерт для скрипки с оркестром А. Берга, «Эпитафия Федерико Гарсиа Лорке», «Приношение Дьёрдю Куртагу» и «Пьеру, из лазурной тишины, беспокойность» Л. Ноно, «Hommage à Brahms» Д. Лигети, «Трен» Кш. Пендерецкого, «Ритуал» памяти Бруно Мадерны, «Мемориал» и «Explosante fixe» П. Булеза, «In memoriam...» и «Ритуал» А. Шнитке, Канон памяти Игоря Стравинского и Постлюдия памяти Витольда Лютославского Э. Денисова, «Cantus» памяти Бриттена А. Пярта, «Фрески Дионисия» Р. Щедрина, «Hommage à Kandinsky» В. Тарнопольского.

[220] Например, тритон, структурирующий серию «Траурной музыки» для струнного оркестра В. Лютославского, воспринимается как знак гармонической системы Б. Бартока; в Пятой симфонии Б. Тищенко драматургия и звуковысотность определяются темой DSCH; «Музыкальное приношение» Р. Щедрина содержит цитаты баховской музыки, а Третья симфония А. Шнитке, помимо огромного количества стилизаций и аллюзий, включает свыше тридцати монограмм, связанных с историей и музыкой Германии.

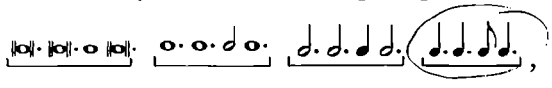
На возможное использование монограммы Альбана Берга в партитуре пьесы Э. Денисова «Женщина и птицы» для камерного ансамбля указывает Л. Дьячкова, ссылаясь на композиционное значение звуков, соответствующих буквам имени и фамилии композитора, а также на использование структурных принципов, характерных для берговского «Воццека». См.: *Дьячкова Л.* «Женщина и птицы» Э. Денисова: смысл конструкции — конструкция смысла // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / ред.-сост. В. Ценова. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999 (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23). С. 72–87.

Помимо анаграммы имени композитора, в сочинении цитируется его музыка (Violinkonzert и Kammerkonzert), воссозданы принципы техники (свободная додекафония) и формообразования (первая часть Сюиты — это *инвенция на одну ноту*[221]), а также разрабатывается и варьируется характерная авторская ритмоформула — вся Сюита представляет собой моноритмическую композицию, в основе которой лежит формула «ритма судьбы» из оперы «Лулу»[222].

Анаграмма имени Берга, являясь скрытой программой цикла, в буквальном смысле строит форму — от первой к шестой части буквы зашифрованного имени последовательно суммируются, в итоге формируя целостное музыкальное образование — cantus firmus финала. В целом композиционный план произведения выглядит следующим образом:

I	A(l)	Инвенция на одну ноту
II	A(l)B	Первая интерлюдия на две ноты
III	A(l)BA(n)	Интермеццо на три ноты
IV	A(l)BA(n)B	Вторая интерлюдия на четыре ноты
V	E(r)G + 8	Похоронный марш на двух нотах с Trio на десяти нотах
VI	A(l)BA(n)BE(r)G	Cantus firmus и кода с цитатами на двенадцати нотах

Оригинальный конструктивный замысел *Инвенции на одну ноту* предполагает работу с музыкальной темой, в качестве которой выступает не столько звуковая структура (в данном случае представленная единственным тоном *a*[223]), сколько ритм — объект вариантных изменений и полифонической разработки. Партия каждого из четырёх инструментов содержит палиндромную последовательность разномензурных версий берговского «ритма судьбы», изложенных вначале в прямом, а затем — в ракоходном движении. Hauptrhythmus, цифровой эквивалент которого может быть выражен формулой 3.3.1.3, последовательно уменьшается в пропорции 1:2:



— после чего в обратной пропорции 2:1 увеличивается до исходной позиции. Пропозициональный тип ритмической полифонии сохраняется на протяжении всей части, процессы роста и редукции RH в партии каждого из инструментов неоднородны и регулируются временем вступления и «выключения» голосов, однако осью симметрии для всех оказывается сердцевина формы, тт. 46–52 — именно здесь единой ритмической единицей становится восьмая,

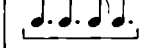
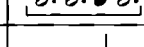
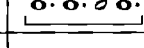
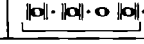
[221] Во второй сцене третьего акта оперы «Воццек» (убийство Мари) Берг использует сходный объединяющий принцип инвенции на тон *h*.

[222] И это свойство ритмической организации музыки также апеллирует к композиционным принципам Берга: как известно, на пульсации «ритма судьбы» — главного ритма «Лулу», наделённого символическим и тематическим значением, — построена грандиозная финальная сцена второй картины оперы. Принцип вариаций на лейтритм составляет основу и одного из разделов Концерта для скрипки с оркестром (тт. 23–96 второго Allegro (Cadenza)).

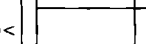
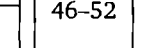
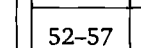
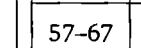
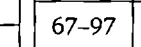
[223] У альта это *a* малой октавы, остальные инструменты вступают с a^1.

36.

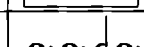
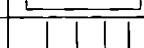
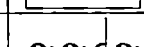
Violoncello

такты	ритм	кп	динамика
1–20		2	*ppp<pp>ppp*
21–35		3	*ppp<pp>ppp* *ppp<pp<p>pp* *pp<p>pp*
36–45		4	*pp<p<mp>p* *p<mp>quasi p* *quasi p<mp<mf>mp<* *mf<f>*
46–52		5	*qf<f<ff>f<* *ff<fff sfff<molto* *tutta la forza>* *sfff>ff>* *f<ff>f<ff>*
52–62		4	*qf<f>mf>* *mp<mf>mp>* *qp<mp>p* *p<mp>p>pp*
62–77		3	*pp<p>pp* *pp<p>pp>ppp* *ppp<pp>ppp*
77–97		2	*ppp<pp>ppp* *ppp<quasi pp molto>* *ppp dim.*

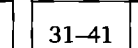
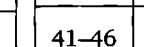
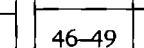
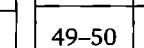
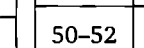
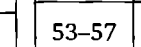
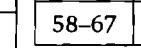
Viola

такты	ритм	кп	динамика
21–31		1	*ppp<pp>ppp*
31–41		2	*ppp<pp>ppp* *ppp<pp<p>pp<*
41–46		2	*p<mp<mf<f>* *mf<qf>mf<f<*
46–52		5	*ff>f<ff>f<* *ff<fff sfff<molto* *tutta la forza>* *sfff>ff>* *f<ff>f<ff>*
52–57		2	*f>mf<qf>mf<* *f>mf>mp>p>*
57–67		2	*pp<p>pp>ppp* *ppp<pp>ppp*
67–97		3	*ppp<pp>ppp* *dim. molto al niente*

Violino I

такты	ритм	кп	динамика
27–37		1	*ppp<pp>ppp*
37–42		1	*ppp<pp<p<*
42–47		2	*mp<mf<qf<* *f>qf<>qf<f<*
47–52		4	*ff<fff sfff<molto* *tutta la forza>* *sfff fff>ff>*
52–57		2	*f>qf<>qf<f>* *qf>mf>mp*
57–62		1	*mp>p>pp>ppp*
62–72		1	*ppp<pp>ppp* *dim. molto al niente*

Violino II

такты	ритм	кп	динамика
31–41		1	*ppp<pp>ppp<*
41–46		1	*p<mp<mf>mp<mf<f<*
46–49		1	*ff>f<ff>f<fff< molto*
49–50		1	*tutta la forza>*
50–52		1	*fff>f<ff>f<>*
53–57		1	*f<>mf>mp<mf>mp>*
58–67		1	*p>ppp<pp>ppp* *dim. molto al niente*

что приводит к максимальному сжатию музыкального времени и интенсивности его пульсации[224]. В *Приложении III–3* представлена сводная схема

[224] Взаимное позиционирование разномензурных вариантов лейтритма в едином пространстве звучания ассоциируется с играми зрительной перспективы в сюрреалистической живописи — вспоминается, в том числе, живописная фантазия С. Дали «Перспективы» (1936–1937), представляющая группу относительно крупных фигур переднего плана, на отдалении от которой видны её многочисленные копии-трансформеры, уменьшенные в несколько раз.

взаимодействия обратимых ритмических прогрессий в масштабе первой части, а вышеприведённая схема 36 демонстрирует преобразования главного ритма внутри каждой инструментальной партии[225].

Как видно из схемы, количество проведений разных ритмических вариантов организовано в ряды, в каждом голосе имеющие свою специфику: так, ряд виолончели, развёрнутый из центра в обе стороны, представляет собой арифметическую последовательность, ряды альта и второй скрипки построены по принципу суммирования / вычитания меньших величин в / из бóльшей, а ряд первой скрипки составлен из репликаций одной и той же величины.

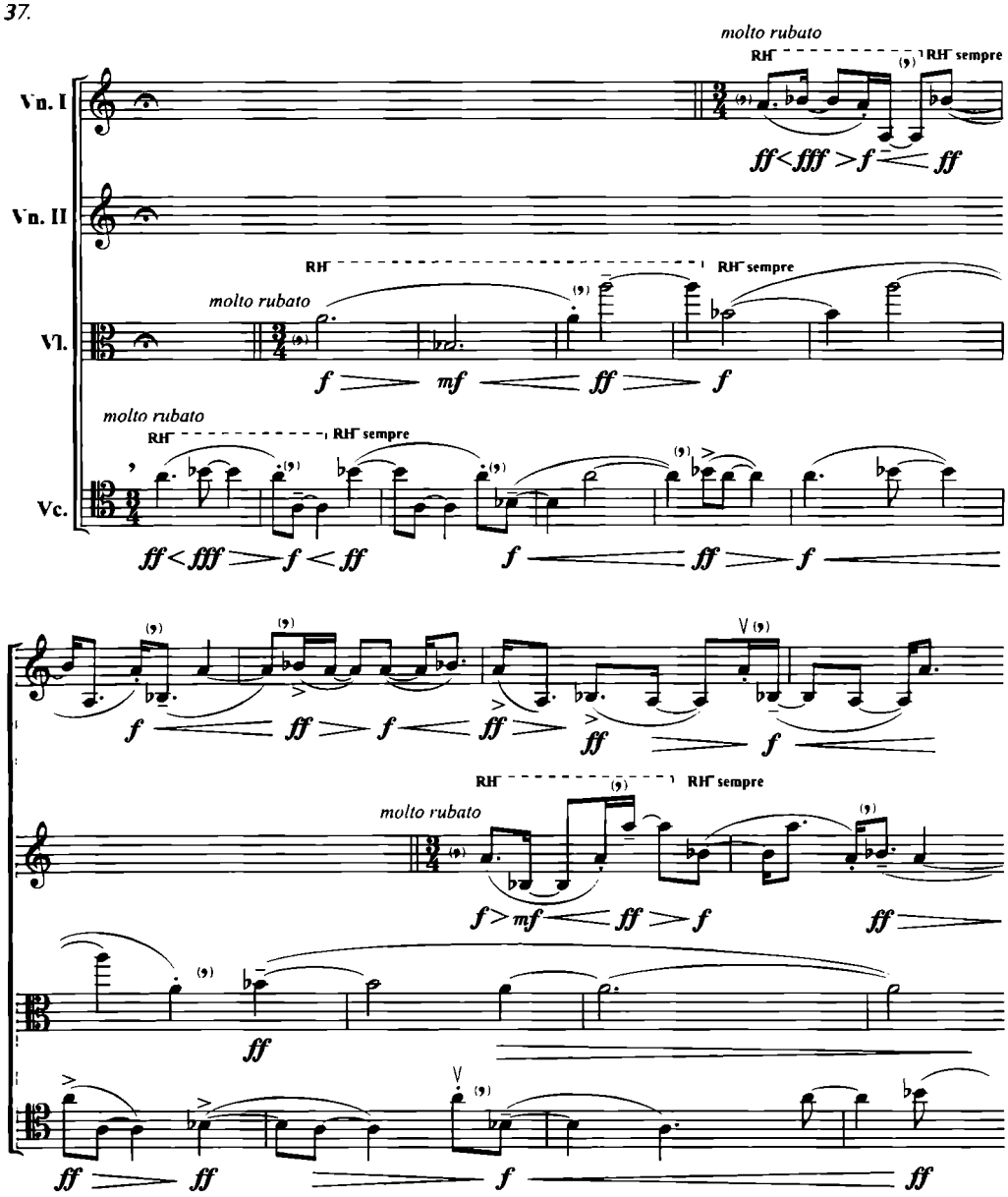
Строгое ограничение в интонационной сфере компенсируется изысканной полиритмией и разнообразием исполнительских приёмов, среди которых — игра с сурдиной, флажолетами, на ставке, у подставки, у грифа. Фазы ритмической интенсивности и экстенсивности сопровождает общая динамическая волна, образуемая естественным нарастанием звучности ближе к середине и её угасанием к концу части.

Первая интерлюдия на две ноты состоит всего из пяти тактов и носит характер связки, перехода к следующему разделу Сюиты, что подчёркнуто отсутствием перерыва в звучании и дальнейшим продолжением линии, направленной на динамическое истаивание: *pp>ppp, ppp>pppp, ppp<sub.pppp*. На фоне протянутого *a* альта и виолончели у скрипок появляется вторая буква анаграммы (b^1) в ритмическом облике пропорционально уменьшенного RH: — у скрипки I и — у скрипки II.

Полифоническая структура *Интермеццо на трёх нотах* представляет собой канон, в котором виолончель и скрипка I проводят тему в прямом, а альт и скрипка II — в ракоходном движении; при этом по вертикали объединяются три версии главного ритма: — у альта, — у виолончели и — у скрипок. Сама тема, формируемая сцеплением нескольких комбинаций *a–b–a*, зеркально симметрична и со второй половины изложена в ракоходе с частичным обращением интервалов. Третья часть более свободна и в плане общего движения — *molto rubato*, эффект полиметрии от *quasi*-алеаторического наложения автономных метров, — и в плане интонационности, образуемой мелодическими ходами на большую септиму, малую секунду, малую нону и октаву (см. пример 37).

Суммируя звуки-буквы и количество нот *Инвенции* и *Интерлюдии* (1+2 (=3)), *Интермеццо* в то же время обобщает и драматургически развивает композиционные принципы предшествующих частей: полиритмический комплекс *Инвенции* дополнен ритмической версией *Интерлюдии* (у скрипок), имитационная конструкция — ракоходной формой, а линия динамики, как и в первой части, представляет собой волну, символически дублирующую

[225] Аббревиатура КП обозначает количество проведений данной ритмической версии.

37.

структурные изменения темы: *ff<fff>f<ff>* — в прямом движении, *f>mf<ff>f* — в ракоходном. К букве А партитуры голоса один за другим «зависают» на интонировании основного интонационного звена, вычлененного из темы, и на общем *crescendo* сходятся в двуоктавный унисон *a* — вертикаль, которая станет фактурной единицей четвёртой части.

Десять тактов *Второй интерлюдии на четырёх нотах* — это следующая фаза становления именной формулы, ознаменованная сворачива-

нием мелодической линии в созвучие. Впрочем, логика полифонических преобразований сохраняется и здесь: звуковой комплекс четвёртой части объединяет основную и ракоходную формы анаграмматической конструкции, сопоставляемые как по вертикали (тт. 1–4), так и по горизонтали (тт. 1–2 и тт. 3–4). Кроме того, тт. 6–10 являются ракоходом тт. 3–5 в двойном ритмическом увеличении.

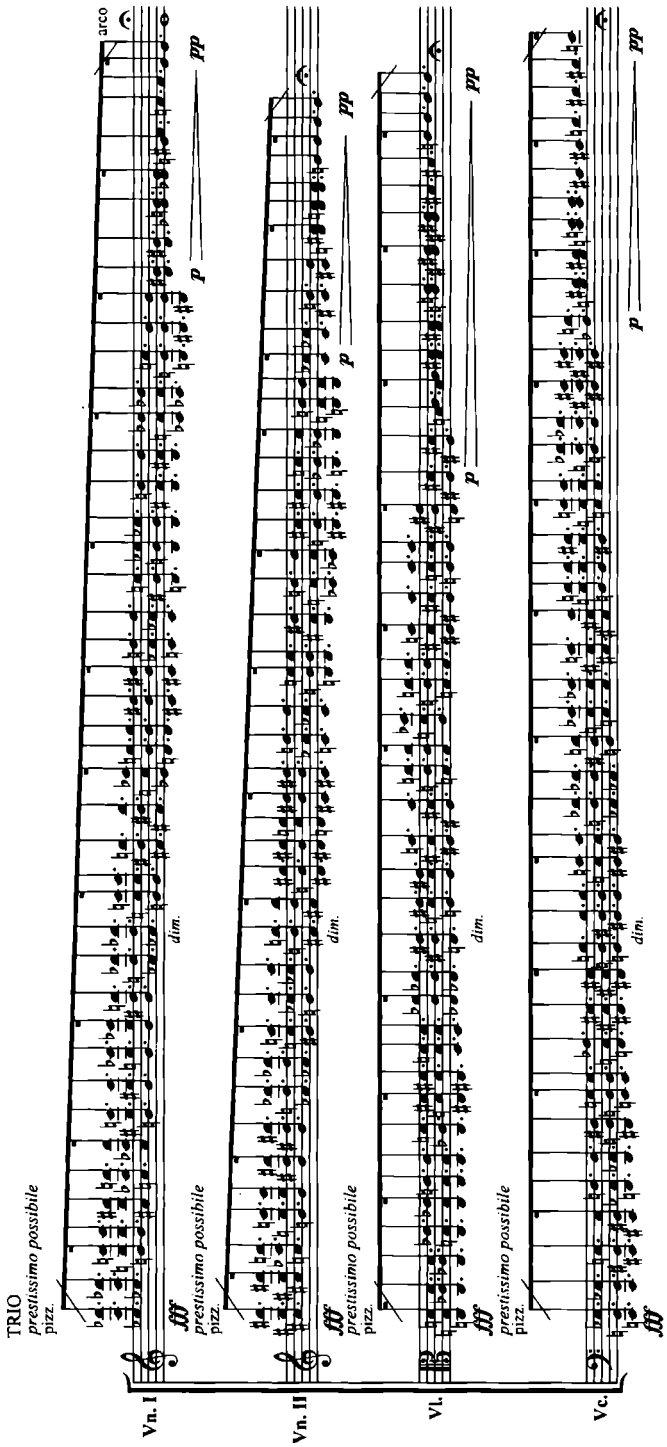
Выделяясь на фоне первых трёх частей Сюиты фактурным и динамическим единообразием, *Вторая интерлюдия* подводит определённый смысловой итог предшествующему развитию: в жёстком экстатическом звучании секундовой вертикали *ff*, подобном хоровому скандированию, музыкальная интонация обретает рельефность слова, а произносимое имя — характер постулата-утверждения.

Похоронный марш с Trio на десяти нотах, как и *Интермеццо на трёх нотах*, суммирует количество нот, заявленное предыдущими частями: 1+2+3+4 (=10). Из звукового пространства исключены звуки *a* и *b* — ещё один фактор в пользу итоговости предшествующей *Интерлюдии*, — а остальные высоты распределены согласно общей структуре: все десять звуков сонорного поля — в среднем разделе, *e* и *g*, образующие игру терций и секст, — в крайних разделах трёхчастной конструкции. После звучного финального резюме *Интерлюдии* начало пятой части словно проваливается в тишину, из которой в том же мерном движении, но с иным образным вектором и жанровой ремаркой *funebre*, появляются очередные звуки-буквы анаграммы, изложенные в ракоходной форме главного ритма (виолончель / альт). В буквах A и B, с момента первого проведения темы скрипками (основной вид главного ритма), вновь возникает эффект полиметрии, поскольку у каждого из инструментальных голосов в результате асинхронности вступлений образуется своя автономная метрика.

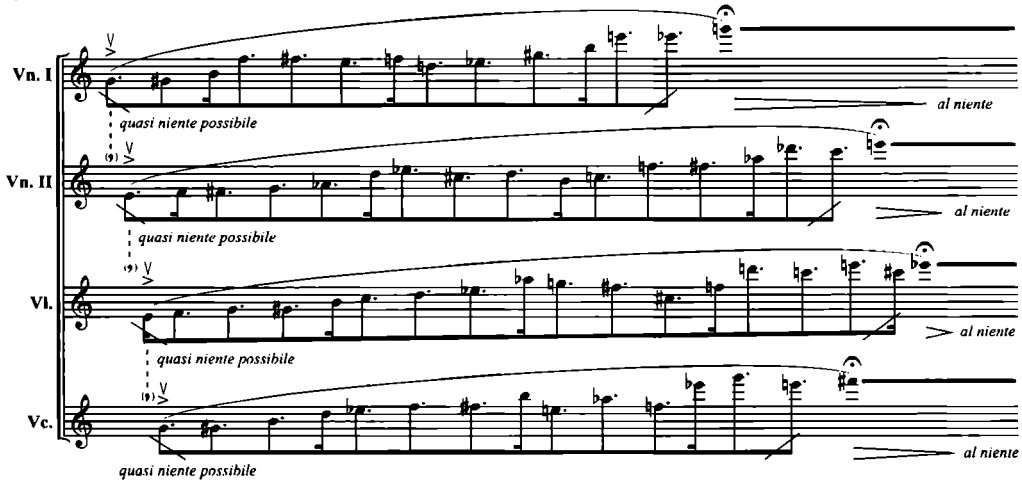
Резким контрастом статике и звуковому аскетизму начального раздела вторгается динамичное Трио, структура которого складывается из взаимодействия двух сонорных комплексов, исполняемых *prestissimo*: фрагмента, образованного противодвижением многозвучных кластерных пластов *pizzicato* в динамике *fff dim. p>pp* (см. пример 38), и фрагмента *quasi*-канона-гетерофонии *arco* в динамике *quasi niente possible p>pp* (см. пример 39).

Ритмическая структура представляет собой контрапунктическое объединение разных форм главного ритма Сюиты: основную (скрипка I — 3.3.1.3), ракоходную (скрипка II — 3.1.3.3) и ротационные варианты (альт — 1.3.3.3 и виолончель — 3.3.3.1). Четырёхкратно чередуясь, фрагменты всякий раз завершаются определённым образом: кластерные образования первого фактурного комплекса сходятся в унисон e^1, а постепенно увеличивающий свою протяжённость второй комплекс оканчивается созвучием fis^3–es^3–e^3–g^3, при этом составляющие его мелодические линии меняют

38.


TRIO
prestissimo possibile
pizz.
arco
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
fff
ppp
p
dim.

39.

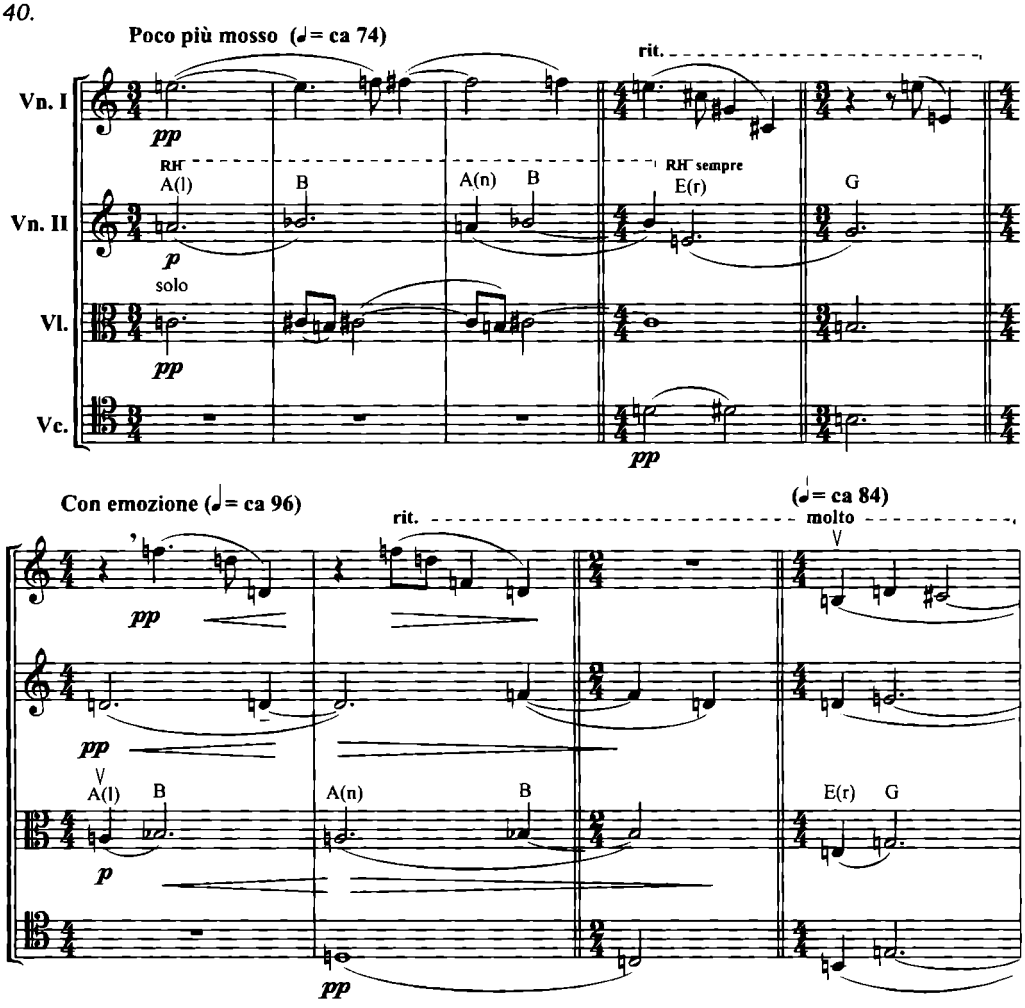


взаимное расположение, подчиняясь закону тембровой ротации[226]. Последнее проведение второго фактурного комплекса выливается в начало репризы у виолончели и альта (буква C). Скрипки продолжают интонировать восходящие фразы, при каждом возобновлении редуцируемые путём отсечения с обеих сторон по одной ноте, так что в буквах D и E у скрипки I остаётся только нота *d*, а у скрипки II — ноты *f* и *fis*. Реприза *Похоронного марша* завершается поочерёдным «выключением» инструментальных голосов — в порядке, обратном вступительному: виолончель – альт – скрипка II – скрипка I.

Все линии драматургического развития Сюиты обобщает финал — *Cantus firmus и кода с цитатами на двенадцати нотах*. Именно здесь именная анаграмма обретает целостный облик и становится основой двенадцатитонового ряда, структурирующего додекафонную вертикаль. Именно здесь звучит голос самого Берга в виде фрагментов его музыки, представленной цитатным материалом коды.

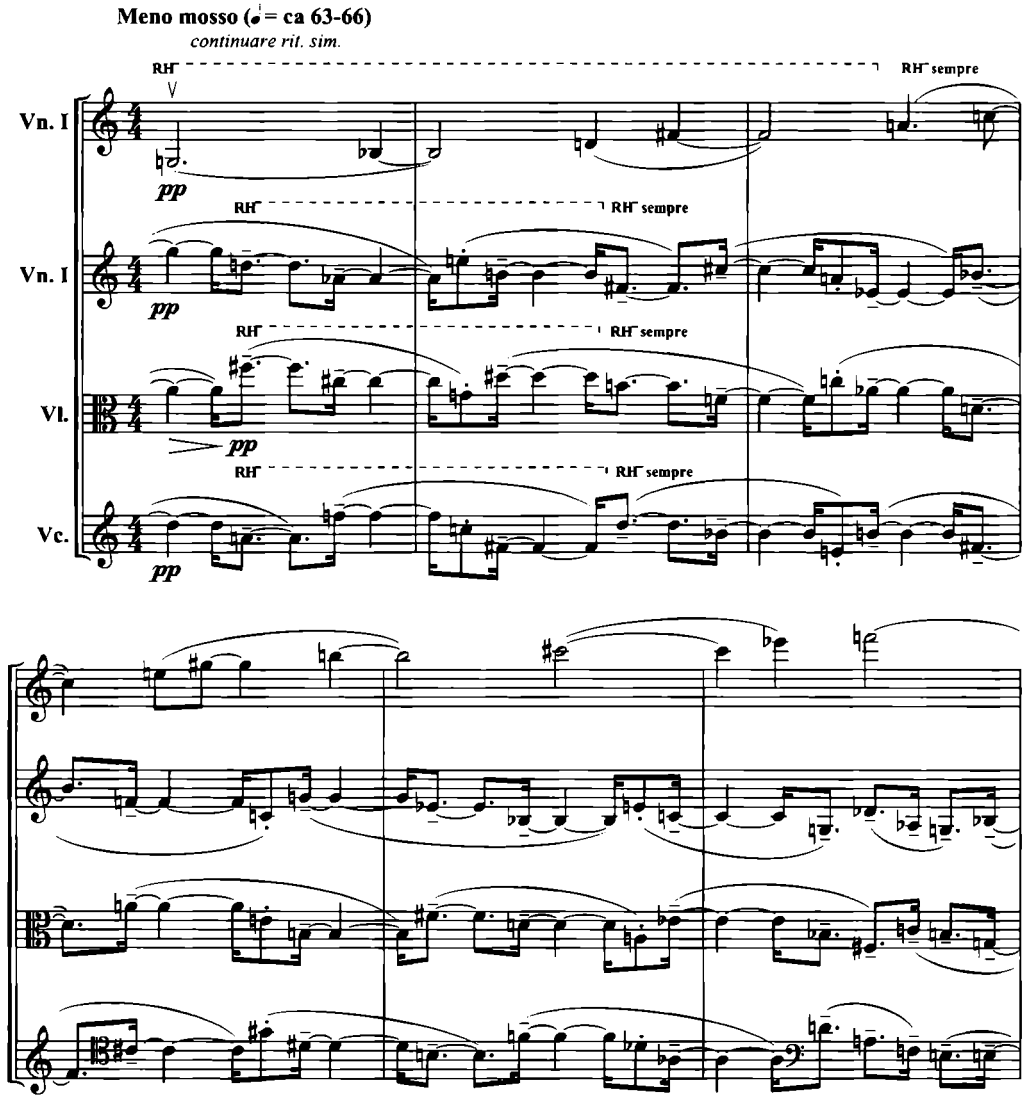
Замечательно начало части — словно эхо минувшего, троекратно звучит отголосок *Похоронного марша*, постепенно всё более высветляясь, как бы воспаряя: мелодия у скрипки II *con sordino* – аккорд у виолончели и альта – мелодия у скрипки I *senza sordino*. Столь же замечательно и продолжение, ознаменованное лёгким сдвигом темпа (*Poco piu mosso*): в основном разделе финала, гармоническая структура которого представляет собой образец свободной двенадцатитоновости, сопоставление аккордовых вертикалей рождают иллюзию тональной музыки — апелляция к стилистике берговского варианта «тональной додекафонии» (М. Тараканов):

[226] Интересно, что выписанная длительность фермат, разделяющих чередование двух основных комплексов Трио, тоже соответствует числовому эквиваленту ведущей ритмической формулы сочинения: 3"–3"–1"–3".

40.

Частота смены авторских указаний темпа и характера движения вызывает ассоциации с утончённой агогикой партитур Берга. Растворённый в серийной звуковой ткани, cantus firmus мелодии-анаграммы поочерёдно проходит у второй скрипки, альта и виолончели, оплетаясь полифонией голосов или становясь частью гармонической вертикали. Все отголоски некогда звучавшего воспринимаются сквозь призму общей постлюдийности[227] — эмоционального модуса коды, запечатлённого в тихом тоне высказывания (*pp> – ppp dim. – pppp dim. quasi niente*) и постепенном темповом торможении (*Meno mosso continuare ritenuto simile sempre*).

[227] В частности, фрагмент *Largamente*, представляющий фактурно-динамическую реминисценцию *Второй интерлюдии*, не успев начаться, сворачивается в эпизод *Meno tranquillo* (*quasi Echo*).

Первая цитата (тт. 28–34) представляет ряд-*anabasis* из Концерта для скрипки с оркестром Берга (скрипка I), изысканно «гармонизованный» хроматическим аккордовым *catabasis*'ом: четыре мажорных квартсекстаккорда / четыре минорных квартсекстаккорда / четыре увеличенных трезвучия / четыре мажорных трезвучия / четыре минорных трезвучия / четыре уменьшённых трезвучия:

41.

Далее звучит цитата из Камерного концерта для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых (тт. 34–40 — скрипка и виолончель)[228], застывающая в

[228] Использован материал ряда версий заключительного такта Adagio (т. 480 I–VI), предполагаемый Бергом для отдельного исполнения этой части в концерте.

лительно угасающем и мерцающем отдельными гранями заключительном аккорде *c–g–e–b–as–des* (тт. 40–61), звуковой состав которого ассоциативно смыкается с символикой анаграммы.

Вся масштабно-временна́я структура финала — от начальных отголосков *Похоронного марша* до берговских цитат — прослоена константно воспроизводимым «ритмом судьбы», последнее появление которого в облике заключительного аккорда Сюиты сопровождается распылением ритмических единиц между голосами квартета (тт. 40–45).

В детально разработанной композиционной структуре квартета отсутствует понятие «закадрового пространства» или «заднего плана», здесь нет импульсов, оставшихся нереализованными, как нет и «лишних» элементов, не вписанных в драматургию, всё — главное[229] и всё есть тема. Шесть частей «In memoriam...» прочно спаяны системой внутренних связей, имеющих чисто музыкальную природу, и это свойство композиции обеспечивает ей цельность вне зависимости от параллельно развивающейся «фабулы» в облике становящейся анаграммы. Да и является ли эта тема метафорическим олицетворением той главной персоналии, к которой обращено посвящение? Не маскирует ли она своей «историей» другой, истинный сюжет, не уводит ли от подлинного героя пьесы — Hauptrhythmus, *пластические рифмы*[230] которого и составляют существо музыкальной драматургии? Называя имя, мы делаем внятным смысл, но и умалчивание может быть именованием.

В ассоциативном комплексе композиции разные «срезы» интертекстуального метода видятся один сквозь другой: «вдвойне» мемориальное заглавие, реминисценции жанра (сюита, похоронный марш, инвенция, канон), аллюзии формы (инвенция на одну ноту, трёхчастная форма с трио), воспроизведение композиционной техники (имитационная полифония, мензуральный канон, свободная додекафония, техника cantus firmus), использование темы-анаграммы, ритмическое и тематическое цитирование. Музыка интерпретируется музыкой[231], и путь интерпретации пролегает не только от явного к тайному, но и в обратном направлении — от анаграммируемой стилистики к теме-имени и посвящению.

Чтимый Фараджем Караевым Рене Магритт, так замечательно умевший превращать скрытое в видимое, однажды проницательно заметил: *Живопись должна служить чему-то иному, чем просто живописи.*

[229] *Всё главное в этом сочинении*, как сказал когда-то А. Веберн, имея в виду баховскую Фугу (Ricercata) и собственную инструментовку.

[230] Термин П. Пикассо.

[231] Не в этом ли суть призыва Г. Аполлинера «писать новые целостности с помощью элементов, заимствованных не у реальности видения, а у реальности концепции»? — цит. по: [33, с. 101].

3.5. Автогерменевтика: «Aus...»

По поводу своих нашумевших «Антимемуаров» Андре Мальро говорил следующее: «пережитые воспоминания вступают [здесь — *М. В.*] меж собой в диалоги, но, быть может, эти диалоги и есть всё, что я удержал из моей жизни»[232]. Пять частей произведения, из которых четыре цитируют и носят названия предыдущих романов, связаны одной нитью — символическим возвращением автора в места, где он провёл свою юность. Комментируя *антимемуаризм* гипертекста Мальро, М. Риффатер указывает на то, что отличает его от мемуарного жанра: автор не становится ни сюжетом, ни объектом собственного повествования, в равной степени он не пытается обрести себя, сопоставляя своё прошлое и настоящее, иллюзии и разочарования[233].

Автоцитирование как одна из разновидностей интертекстуальности является в то же время и формой автокомментария, столь свойственного художнику *пост*эпохи. Творческое самоистолкование и творческая самоинтерпретация реализуются в концепции *автогерменевтики*, выводящей эти тенденции на уровень эстетики и техники композиции.

Невозможно преодолеть собственный историзм — самопонимание, как и постижение любого явления, разворачивается во времени, вбирая весь опыт пережитого и сопутствующий ему культурный контекст. С позиции классической, гадамеровской герменевтики, обращённой к фундаментальным основам человеческого бытия, время трактуется как *позитивная и продуктивная возможность понимания*, а сущность художественного текста неотделима от истории всех его интерпретаций, или *исторических измерений*[234]. Применяя категории герменевтического подхода к явлению индивидуального стиля, можно выдвинуть гипотезу об онтологическом равенстве всех возможных автоинтерпретаций авторского текста, связанных общей парадигматикой и единым процессом становления его значения[235]. Структурный момент понимания, как и искусство интерпретации, выражается через понятие *герменевтического круга*, предполагающего постижение смысла целого посредством

[232] Цит. по: [190, p. 292–293].

[233] [Ibid. P. 287–293].

[234] «Время, в самую первую очередь, не пропасть, над которой надо построить мост, коль скоро она разделяет и удаляет одно от другого; это, на деле, основа события, в каком коренится наше сегодняшнее понимание. Поэтому нам и не надо преодолевать временную дистанцию [...]» — цит. по: [29, с. 80].

[235] Полагая смысловые потенции текста неизмеримо бóльшими в сравнении с намерениями его создателя, Гадамер пишет: «произведение, что-то нам говорящее, как человек, кому-то что-то говорящий, является чужим для нас в том смысле, что не исчерпывается нами. [...] Понимание речи не есть понимание слов путём суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого, который всегда располагается за пределами сказанного» — цит. по: [30, с. 262].

прояснения смысла его частей, и наоборот[236]. Иными словами, каждое новое прочтение или переписывание текста — это шаг к его пониманию, более полному в сравнении с предварительным знанием о нём.

Помимо погружённости в культурно-историческую традицию, произведение всегда существует в контексте творчества автора, внутри определённой индивидуальной традиции, в границах которой оно вступает в диалог с собственными версиями и транскрипциями. Выговаривая, воспроизводя себя снова и снова, текст в буквальном смысле производит, *обнаруживает* собственный смысл, реализуя установку бартовской концепции «большого Текста» на *переписывание* как способ, адекватный прочтению[237]. Автогерменевтика, акцентируя внимание не только на самом текстовом объекте, но и на процессе его понимания, синонимична творческой рефлексии, обращённой к памяти, речи, языку.

Сознание любого человека переполнено различными версиями возможного бытия. Потребностью многовариантно проигрывать свою биографию руководствуется актёр — творец проживает часть жизни вместе с произведением, и, если он возвращается к уже созданному, значит, хочет удержать и его звучание, и значение. Повторение — это и продолжение, новое начало[238], попытка, варьируя равнозначные возможности, исчерпать возможное. Фортепианные «Нотации» П. Булеза из 12 пьес преобразуются в четыре композиции «Нотации для большого оркестра», а пьесы «Дар», «Гробница» и три опуса «Импровизаций на Малларме» вновь появляются как фрагменты цикла «Складка за складкой (С. Малларме)»; в мультиформульной электронной композиции К. Штокхаузена «Сириус» звучат мелодии ранее написанного «Зодиака»[239]; в партитуру «Прометея» Л. Ноно частично включены написанные ранее «Дышащая ясность» и «Ио»; автоцитаты становятся строительным материалом Четвёртой симфонии Ч. Айвза, «Лирической сюиты» А. Берга, «Ночи четырёх лун» и «Маленькой сюиты на Рождество» Дж. Крама, Восьмого квартета

[236] В ожидание смысла, вытекающее из всего предшествующего контекста, могут быть внесены поправки самим текстом, и тогда «ожидание перестраивается и текст образует единство подразумеваемого смысла под знаком иного смыслового ожидания» — [29, с. 72].

[237] Говоря о различии *текста* и *произведения*, Барт подчёркивает, что «Текст не может неподвижно застыть (скажем, на книжной полке), он по природе своей должен *сквозь что-то* двигаться — например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений» — цит. по: [8, с. 415].

[238] Характерно, что во французской транскрипции именно омофоном инфинитива глагола *начинать* (commencer) является название романа С. Беккета «Как есть» («Comment c'est») — повествование о бесконечно возобновляемом настоящем. На это указывает Ж. Делёз, отмечая «пустоту», «безвременность» инфинитива, потенциально содержащего в себе все глагольные формы. См. об этом: [37].

[239] Кроме того, всё созданное Штокхаузеном с конца 70-х годов в той или иной степени включено в его главный опус, космогонический проект «Licht. Die Sieben Tage der Woche» — композитор считал, что взятое целиком, его творчество может быть представлено как работа над одним-единственным сочинением.

и Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича, Пятой симфонии Б. Тищенко, «Гимнов» А. Шнитке, «In crocе» С. Губайдулиной, «Underground music» (Четвёртой симфонии) Н. Корндорфа, «Реквиема» для Ларисы» В. Сильвестрова, «Героической колыбельной» А. Вустина.

Система инвариантных для автора мотивов, как правило, реализуется в многообразии форм и структур, в метаморфозах и играх подобия сохраняя, тем не менее, некую идеальную неизменность, тождественность самой себе. Это то *самотождественное различие* (А. Лосев[240]), которое разъединяет ради нового соединения, делает части независимыми от целого с тем, чтобы придать им новую зависимость, и в конечном счёте направляет процессы текстовой деривации в сторону актуальной бесконечности — к непрерывному производству смысла, расширению и росту текста.

«Я пишу похожую книгу похожими словами» — слова Рене Магритта из письма к Э. Жабе[241] проливают свет на метод мастера, основанный на выведении иного из подобного, выстраивающий ряд объектов-репликаций, фрагментарно и афористично обрисовывающих возможное пространство своего использования. Его чёрные цилиндры, зонтики, трубки, стаканы, ключи, подписанные отсутствующие изображения предметов в виде пустых овалов, переходящие из картины в картину, — это серии «равновесных» подобий, интеграцией в чужеродный контекст, расхождением рисунка и текста, искажениями и неожиданными превращениями аннулирующие присущее им внутреннее сходство[242]. Обратный процесс схоластического умножения подобия путём бесконечного тиражирования имиджей масскультуры демонстрирует сфера *пост*продукции, избравшая своим символом галереи Э. Уорхола, составленные из портретов современных поп-звёзд или банок супа «Кэмпбелл».

Переписывая собственное сочинение, включая его в новый контекст, автор уподобляется интерпретатору, читателю, актуализирующему скрытые смысловые версии текста и на этой основе создающему нечто, принадлежащее

[240] «В чувстве, или в эстетическом разуме, эйдос полагает себя и иное как некое абсолютное тождество или, вернее, самотождество, *так* различное в себе, что различие не приводит его к уходу от себя в иное, но лишь к вращению в самом себе» — цит. по: [72, с. 294].

[241] Цит. по: [89, с. 92].

[242] Магритт разрывает смысловые связи, избавляя предмет от необходимости соответствовать тому, на что он похож: в сдвинутом пространстве его картин тексты оспаривают изображение (цветные пятна с надписями «кресло», «лошадь», «ружьё», «облако» и «горизонт» — в «Персонаже, идущем к горизонту»), изображения умножают ложное сходство (корабль, сделанный из моря, — в «Соблазнителе»), целое рождается из несовместимого (полудеревья-полуптицы в «Природных благах» и «Вкусе слёз»), а действие замещается собственным объектом (глаз, отражающий небо и облака, — в «Фальшивом зеркале»). В одном из писем к М. Фуко художник выразил своё отношение к явлениям сходства и подобия следующим образом: «Вещи» не имеют между собой сходства, они имеют или не имеют подобия» — цит. по: [134, с. 77].

совсем другой музыке в границах «старого мотива»[243]. Дихотомия соотношения старого и нового текстов в общем плане воспроизводит ингарденовскую модель произведения-схемы / произведения-формы, что, в свою очередь, близко постмодернистской концепции *гено-текста* и *фено-текста* (Ю. Кристева), а также соответствует бартовскому разделению на собственно *текст* и *произведение*. Иными словами, некая смысловая множественность кристаллизуется в конкретных структурных формах, семантические «пустоты» готового текста (*места неполной определённости*, по Р. Ингардену) раскрываются в самостоятельные *со*возможности в облике вновь создаваемых сочинений — тождественных / различных, подобных / инаковых[244].

Удел творца-эпика — история, повествование, драматический поэт живописует и действует, художник-лирик выражает состояние души, вновь и вновь возвращаясь к уже пережитому, перечувствованному, повторяя мотивы и никогда не повторяясь. Фарадж Караев обращается к своей музыке, включая её в новые звуковые контексты в виде небольших фрагментов, относительно законченных разделов формы и создавая опусы, целиком основанные на заимствованном материале: в одном из эпизодов Концерта для фортепиано и камерного оркестра композитор цитирует собственную джазовую тему, в Серенадах «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и «1791», а также в ансамблевой композиции «...a crumb of music for George Crumb» — фрагмент второй части Сонаты для двух исполнителей, в 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg — музыку Второй фортепианной сонаты, в сочинениях «Malheur me bat» и «Canción de cuna» — *хорал* из «Ton und Verklärung». Кульминацией тенденции явился автоколлаж из музыки десяти сочинений в «Ist es genug?..», рубежном сочинении Караева, обобщившем определённый этап творческого пути[245].

В русле метода внутренней интертекстуальности создана и композиция **«Aus...»** — *три фрагмента* для вибрафона / маримбы и бассетгорна /

---

[243] По мысли Делёза, именно такой смысл вкладывает Ницше в уста Заратустры, толкующего карлику идею возврата как пути, ведущего к глубинному пониманию сути вещей и явлений. См.: [38, с. 237]. Интересно, что сам замысел книги «Also sprach Zarathustra» её автор во многом связывал с феноменом музыки, желанием *«услышать* в художественном воплощении идею вечного возврата» — цит. по: *Фёрстер-Ницше Е.* Возникновение «Так говорил Заратустра» // *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. Ю. Антоновского. М.: МГУ, 1990. С. 290.

[244] В работе «Слова и вещи» М. Фуко выделяет четыре типа сходства: пригнанность, соперничество, аналогия и симпатия, — обеспечивающие полноту игры подобий и динамику сходства, согласно которой пригнанность преодолевается соперничеством, а дальнейшему развитию в аналогии противостоит связывающая сила симпатии, сводящая расширившийся круг сходства к изначальному единству пригнанности. См.: [133, с. 71–76].

[245] Этому знаковому для композитора сочинению посвящён специальный раздел книги — см. III.2

бас-кларнета (1990)[246], музыкальный материал которой заимствован из двух сочинений композитора: «Klänge einer traurigen Nacht» (первая часть) и «... alla "Nostalgia"» (третья и четвёртая части). Сама концепция отрывка, вписывающая срез некоей звуковой реальности в череду таких же сколков прежней целостности, подразумевает дискретность, разорванность драматургии, подобно тому, как в сознании человека переплетены образы разъятого мира — некогда виденное, предполагаемое и знаемое, запомнившееся и смутно припоминаемое, мнимое и реальное. Линейности и процессуальности континуальной структуры композиция-фрагмент предпочитает нечто похожее на то, что Г. Гессе называл *лишним измерением*, — художник вглядывается в глубь сознания, выхватывая из пространства памяти отдельные воспоминания, которые рассматриваются им сквозь тончайшую оптику ассоциаций, где один образ раскрывается в другом. Эта идея приближения / отдаления частиц воспоминаний и становится произведением — она тем более актуальна в сочинении, сотканном из фрагментов готовых, уже состоявшихся текстов.

Вопреки логике построения фрагментной формы, композиция «Aus...» гармонична и цельна, три составляющих её архитектонику звуковых эскиза удивительным образом созвучны и встроены друг в друга. Стилевое и композиционное единство достигнуто родством образности, идентичностью двенадцатитоновой звуковысотной системы, общностью исполнительских приёмов и перекрёстными связями внутри целостной конструкции. Кроме того, все фрагменты соединяют непосредственные переходы *attacca*, а тематическому материалу и инструментальной драматургии сообщены формообразующие свойства: сочинение начинается и завершается музыкой «Klänge einer traurigen Nacht» в сумрачной тембровой гамме бассетгорна и низкой маримбы.

М. В.: Критикой неоднократно отмечались изысканность тембровой палитры, тонкое ощущение звуковой материи и мастерство инструментовки Фараджа Караева. Наверное, как и у каждого автора, у Вас есть свои тембровые пристрастия? Совершенно бесспорна, к примеру, Ваша очарованность маримбой и вибрафоном...

Ф. К.: Действительно, во многих симфонических опусах роль вибрафона весьма заметна. То же и в камерных: «Музыка для Жаклин и Петера» (vibr./mar.), «Malheur me bat» (2 vibr., 2 mar.) и особенно в Постлюдии IX (vibr.), где этот инструмент играет определяющую роль. Но хочу надеяться, что в каждом отдельно взятом сочинении чувство меры мне не изменяло.

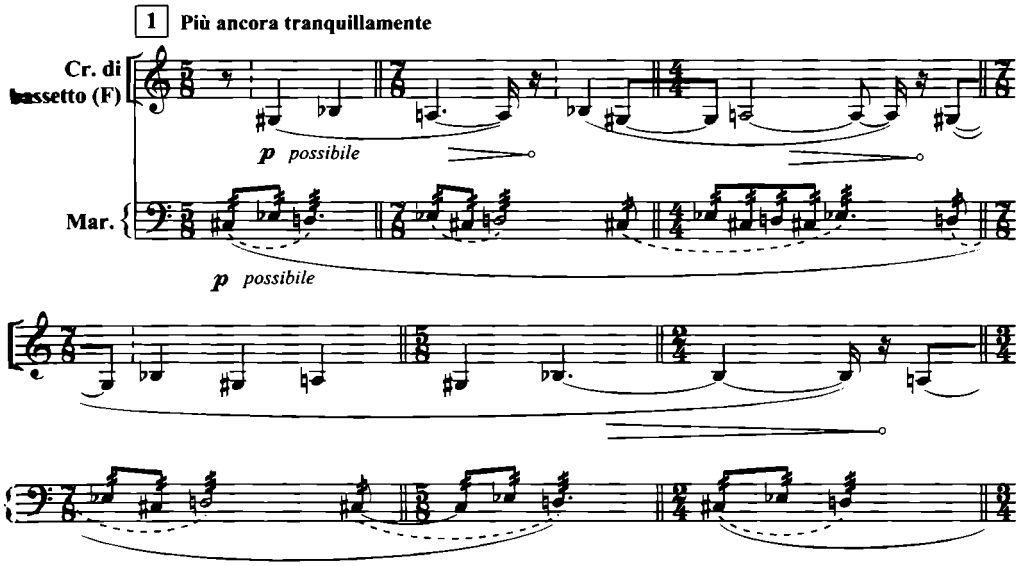
Ещё Стравинский писал об огромных контрапунктических возможностях вибрафона, предостерегая от опасности чрезмерного им увлечения. Мне вспомнилась эта мысль в тот момент,

[246] Премьера сочинения состоялась 21.09.1995 на сцене Theater am Gleis (Винтертур, Швейцария). Исполнители — Jacqueline Ott (vibr. / mar.) и Heinrich Matzener (cl. in F (cr. di bassetto) / cl. bs.).

> когда я почувствовал, что инструмент с его ярким и выпуклым тембром становится моей визитной карточкой, навязчиво предъявляемой автором утомлённому слушателю. Как и колокола — упорство, достойное лучшего применения!
>
> Сейчас vibrafono стал для меня чем-то вроде воспоминания о «старом, добром времени», по которому ностальгируешь, думая с нежностью, но которое уже давно и безвозвратно прошло.
>
> Маримба в этом отношении гораздо менее опасна, у неё меньше шансов стать музейным или архивным экспонатом, с пометкой «хранить вечно».

Звуковым образом первого фрагмента «Aus...» *Tranquillamente – Piu ancor tranquillamente* является «монохромная» сонорная линия, сплетённая из октавного эхо-канона маримбы и бассетгорна[247]:

42.



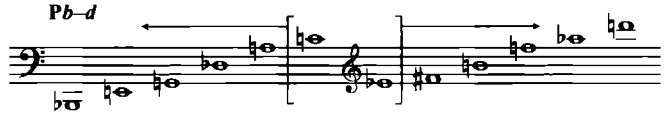
С минимальным зазором вступления мелодические голоса берут исток в звуке *cis* малой октавы и довольно продолжительное время (тт. 8–22) остаются в русле микроинтонационности, ритмически варьируя гемигруппы в пределах уменьшённой терции. Вплоть до т. 17 линия бассетгорна представляет собой двойное ритмическое увеличение мелодии маримбы — эффект запаздывающего эха дополнен приглушённым, подчёркнуто ирреальным колоритом самого звучания: тремолирующей игрой маримбы и «выдохами» бассетгорна на излёте каждой фразы.

В ц. 2–3 (тт. 23–39) высотная шкала расширяется, постепенно осваивая новые звуковые образования той же интонационной сферы — вплоть до

[247] В оригинале — маримба и кларнет in A.

завоевания десятой позиции двенадцатитоновой гармонической структуры. Фонизм и утончённая экспрессия гемигрупп, погружённых в зыбкое звуковое «марево», составляют содержание этого эпизода формы. Канон разбивается, прорезается «тропами» бассетгорна: подъездами-*glissandi*, трелями и тремоло, вначале — в восходящем направлении, а с т. 40 — в нисходящем, поэтапно сворачивающем набранный высотный ряд к исходной точке. Звуковой образ редуцируется до едва уловимой ухом малосекундовой вибрации в низком регистре[248]. Последние пять тактов партии маримбы, представляющие собой ракоходный вариант её сольного вступления, симметрично закругляют форму и предваряют появление новой тембровой краски бас-кларнета — одного из участников диалога следующего раздела композиции.

Второй фрагмент «Aus...», озвученный бас-кларнетом и вибрафоном, начинается с последнего звука *c* предшествующего раздела. Здесь воспроизведён материал третьей части «...alla "Nostalgia"»[249], драматургический «сюжет» которой составляет интонационное строительство двенадцатизвуковой серии, осуществляемое по принципу поэтической анафоры: звуковые фигуры варьируют начала, продолжения и окончания, всякий раз возобновляясь в новом облике — с иными деталями ритмической, интонационной, структурной организации. Серия постепенно «обнаруживается», разрастается в обе стороны из исходной мелодической конструкции, в итоге кристаллизуясь в одновекторный ряд, развёрнутый в масштабе трёх с лишним октав:

43.

Особенностью серии являются не только её нарочитая выпрямленность, но и то, что каждый звук фиксирует определённую высоту, не изменяемую в пределах анализируемого фрагмента композиции[250]. Специфику интонационного комплекса определяет интервал тритона, выполняющий в Камерном концерте «...alla "Nostalgia"» особую драматургическую функцию[251]. Кроме того, выявляемые в структуре серии закономерности

[248] В «Klänge einer traurigen Nacht» этой музыкой завершается первая часть.

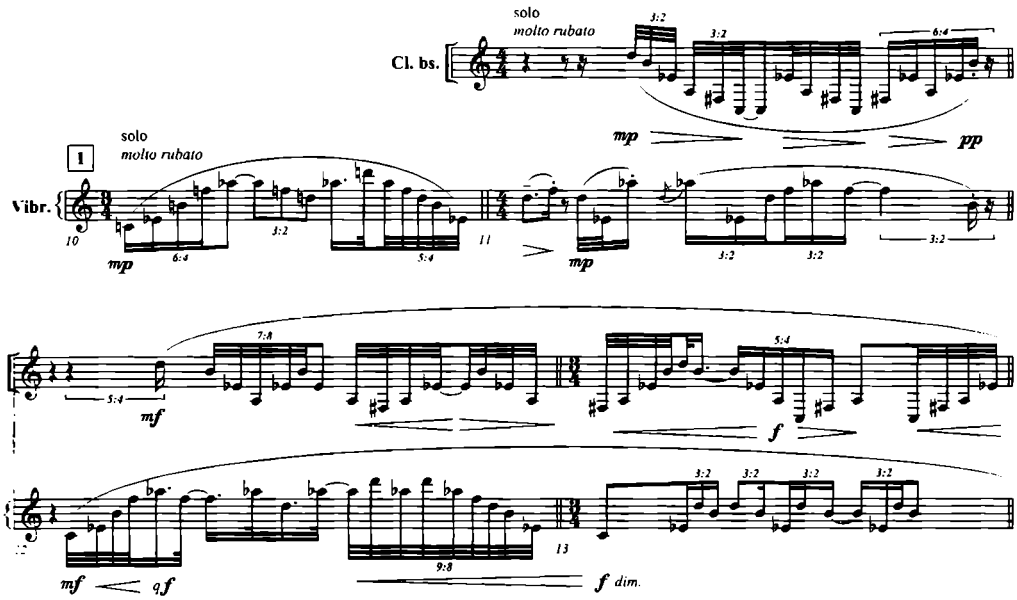
[249] Начало и ц. 1–9 второго фрагмента «Aus...» соответствуют началу и ц. 1–16 (с небольшой купюрой в районе двух тактов до ц. 2) третьей части «...alla "Nostalgia"», а ц. 10 — заключительным тактам этой же части (ц. 27). В оригинале начальный диалог представлен тембрами бас-кларнета и альтовой флейты.

[250] Именно этот принцип лежит в основе серийной структуры третьей части «...alla "Nostalgia"».

[251] Подробно о драматургии интонации тритона см. в разделе III.6, посвящённом аналитическому рассмотрению Концерта для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...».

зеркальной симметрии станут конструктивной основой начального раздела фрагмента (тт. 1–27) — своеобразного обращённого звуковысотного канона, в котором шесть звуков в партии бас-кларнета представляют точную инверсию шести звуков в партии вибрафона (с центром *c*), одновременно являясь ракоходным вариантом первого сегмента серии:

44.



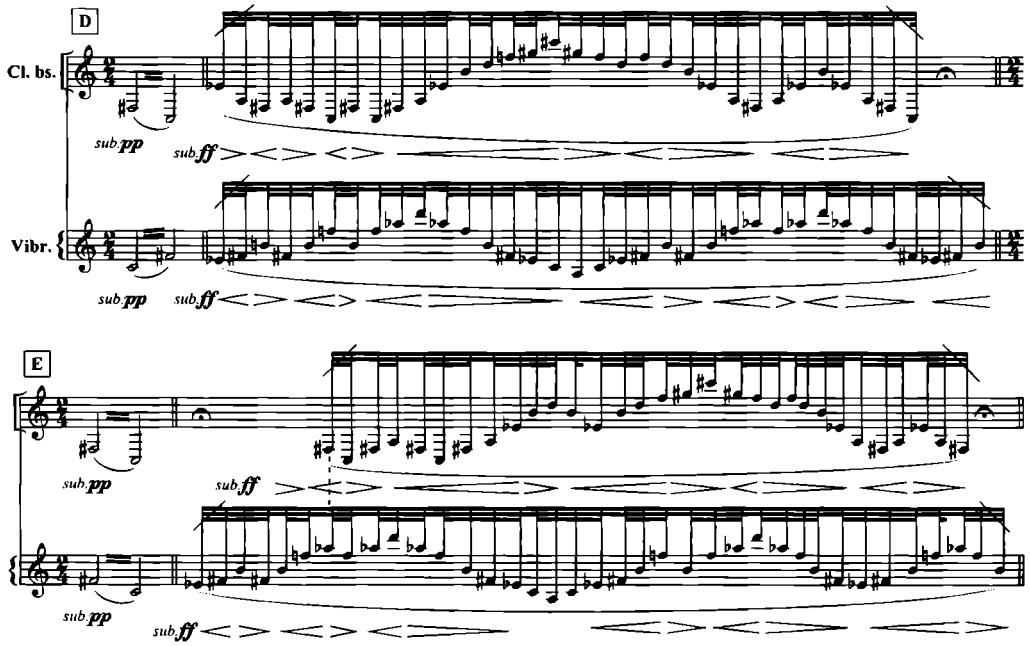
Действующий в партитуре принцип комплементарности достраивает ряд до 11 звуков. Изощрённой ритмической структуре, изобилующей разнопропорциональными фигурами, корреспондирует тонко нюансированная шкала динамики, в которой поступенность переходов соседствует с резким сопоставлением контрастных типов звучности. Один из таких перепадов *p – subito fff* знаменует начало очередного, алеаторического раздела (ц. 2), в котором серийный ряд подвергается новым ротационным модификациям: обретая недостающий звук *fis*, он «теряет» определённый сегмент, таким образом, что в интонационной разработке участвует лишь 8 звуков. Вместе с расширением высотного ряда звучание бас-кларнета тесситурно поднимается, в то время как вибрафон, напротив, спускается на одну позицию вниз.

В ц. 3 ряд впервые достраивается до 12 звуков, верхний из которых появляется в партии вибрафона, а нижний — у бас-кларнета. В этом разделе формы, а также в последующих ц. 4–6, интонационная разработка серии достигает наибольшей интенсивности: мелодические фигурации дробятся в «рваных» фразах, хаотично множимых алеаторическими построениями, движение принимает резко выраженную нисходящую направленность — с каждым следующим продвижением в низкий регистр от верхнего сегмента

ряда отсекается очередная часть, таким образом, что в партии бас-кларнета постепенно остаётся лишь тритон, наслаивающийся на увеличенную секунду вибрафона. Движение застывает на вибрирующей интонации малой секунды через две октавы — арка к последним тактам первого фрагмента «Aus...» — и вновь возобновляется в ц. 7.

Новый раздел ассоциируется с репризой формы и вводится, как и предыдущий, «разработочный», динамическим перепадом *pp–subito ff* — этот принцип станет ведущим на протяжении всего репризного участка формы, вплоть до ц. 10. Композиционная структура представляет собой взаимодействие двух форм организации ткани: неконтролируемой (алеаторической) и контролируемой (такты с выписанным метром). Соответственно разграничены и интонационная и динамическая сферы: развёрнутые мелодизированные сегменты серии *subito ff* изложены в свободной метроритмике, тогда как интонирование тритона *subito pp* происходит в границах выписанной метрической сетки:

45.

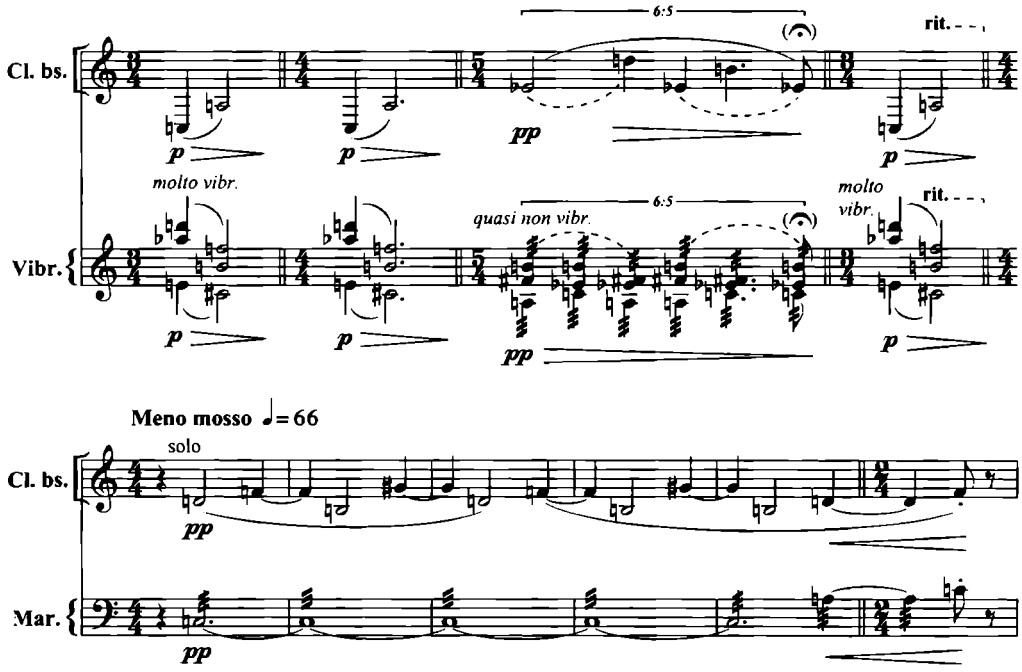


Растущая динамическая волна в ц. 10 резко обрывается в тишину первых тактов заключительного фрагмента «Aus...», носящего характер синтетической репризы целостной формы: здесь обобщается музыкальный материал обеих композиций-источников, кроме того, в различных сочетаниях появляется весь инструментарий пьесы — бас-кларнет / вибрафон, бас-кларнет / маримба и маримба / бассетгорн. Как и другим заключительным разделам караевских композиций, третьему отрывку «Aus...» свойственен

особый, *постлюдийный* тон высказывания — истаивающая звучность, пронизанная пустотами беззвучия, тихие тремоло в динамике *pp>ppp*, ферматы и лиги, открытые в бесконечность[252].

Фрагмент открывается музыкой четвёртой части «...alla "Nostalgia"»[253]. Это новая фактурная версия серийного ряда, представленного тремя ипостасями: аккордовые образования из двух тритонов, симметричным образом группирующие звуки серии (1, 2, 11 и 12 — в первом созвучии, 3, 4, 9 и 10 — во втором); сольная фраза бас-кларнета[254] и сопровождающий её тремолирующий гармонический комплекс, собирающие по вертикали 4–9 звуки ряда, и последующая мелодизированная реплика *solo* бас-кларнета, вычленяющая серединный сегмент серии — звуки 5–8:

46.



Троекратно воспроизводимая последовательность серийных структур в последний раз варьируется и ритмически, и интонационно: развёрнутая

[252] Характерно, что представленный в этом разделе музыкальный материал принадлежит сфере коды и в композициях-оригиналах: в «...alla "Nostalgia"» этой музыкой завершается последняя часть, а в «Klänge einer traurigen Nacht» — часть начальная.

[253] В оригинале — в тембровом комплексе струнных, деревянных духовых и валторны. Музыкальный материал тт. 1–29 третьего фрагмента «Aus...» соответствует тт. 1–29 четвёртой части «...alla "Nostalgia"», с т. 30 и до конца мелодическая линия бас-кларнета суммирует краткие сольные реплики фагота, бас-кларнета и валторны — тт. 46–78 оригинала, — предваряющие заключительные такты всей композиции.

[254] В оригинале этой сольной реплики нет — она растворена в гармонии «хора» инструментальных голосов.

фраза соло бас-кларнета по-новому интонирует интервалику ряда — одинокий монолог на фоне «белого» беззвучия партитуры (*Meno mosso, molto rubato*), истекающий в вопросительную тритоновую интонацию.

На истаивании этого мотива, подхваченного вибрафоном, в музыкальную ткань вновь входит тематизм «Klänge einer traurigen Nacht», сопровождаемый сменой тембра, — у маримбы звучит музыка первого фрагмента (тт. 26–49), симметрично замыкая форму и образную драматургию композиции. Повисающая сумрачная реплика бас-кларнета эхом отзывается в чуть более светлом тембре бассетгорна и обращённой интонации тритона — метафорический вопрос и иллюзорный ответ, взаимные отражения, искривлённые тёмной глубиной зеркала.

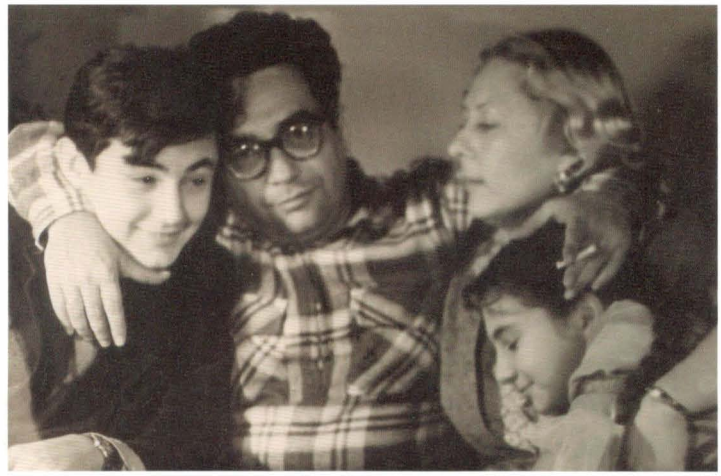
В прозрачной, камерной звукописи «Aus…», сотканной из тонких звуковых нитей, растворены не образы, но тени, не краски — полутона. Как в зыбком сне, всё здесь вневременно, удалено от мира реальности, переплавлено в едином звуковом потоке — если сознание разбивает бытие на цепь эпизодов, то сон возвращает ему изначальную целостность. Из законченных, замкнутых отрывков три фрагмента преобразованы в форму-процесс, каждой гранью раскрывающую логику тематического строительства, красоту симметричных конструкций, структурную упорядоченность звуковысотной системы. Образ-троп, рождённый в результате наложения образных проекций, повторение, ставшее новым началом, — в караевской композиции-палимпсесте[255] смещение перспектив ассоциируется с обманной игрой в прежние значения, во фрагментарность, в поиски некоего финального смысла. Человеческая жизнь проживается единожды, художественному образу дана возможность многовариантного воплощения и развоплощения — *это как провалиться сквозь зеркало, больше ты ничего не помнишь, провалиться как сквозь все зеркала, а потом вскоре мир снова складывается воедино, словно ничего не было. Ничего и не было*[256].

3.6. Форма как структурная модель: Concerto grosso памяти Антона Веберна

Повторить некогда сказанное, не потеряв при этом собственной интонации, — сегодня, как и прежде, актуальна эта мысль Стравинского — художника, для которого работа с чужими текстами, как и работа по модели, всегда становилась источником оригинальных жанровых и композиционных идей.

[255] В древности под палимпсестом понимали рукопись, написанную на пергаменте, который ранее уже использовался. В сюрреализме и некоторых современных арт-практиках принцип палимпсеста используется как художественный приём — на вырезки из газет, тексты, изображения, наклеенные на холст, наносится новый, не сплошной слой изображения, позволяющий видеть фрагменты старого слоя.

[256] Цит. по: [131, с. 25].

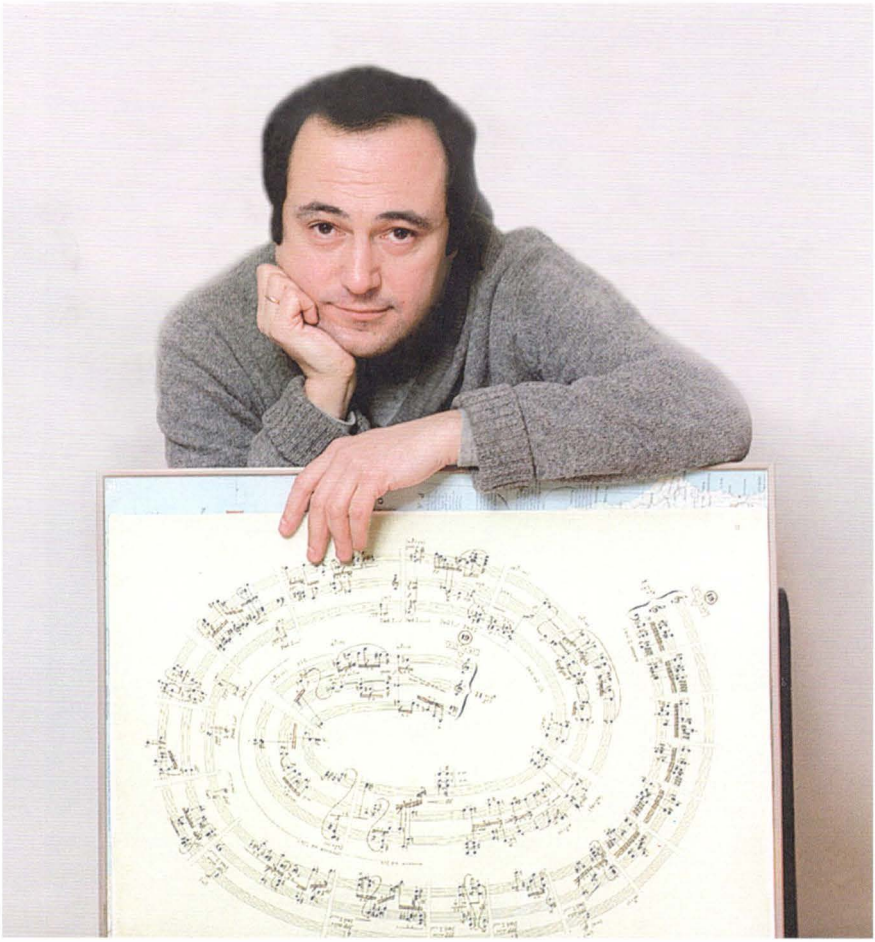


С родителями и сестрой.
Баку, конец 50-х годов.

«Как молоды мы были!» С однокашниками по консерватории.
Вверху: Рашид Эфендиев, стоят, слева направо: Ибрагим Мирза-заде,
ФК, Олег Фельзер, внизу: Леонид Вайнштейн.
Баку, Загульба, середина 60-х годов.

У отца дома.
Двоюродный брат Джахангир (вверху),
слева направо — Хайям Мирза-заде,
сын Аждар, ФК, Кара Караев (внизу).
Баку, середина 70-х годов.

С отцом.
Баку, конец 70-х годов.



Со страницей Сонаты для двух исполнителей
(графическая партитура Евгения Щеколдина). 1989 г.
Фото Валерия Плотникова.

Финальная сцена балета «Тени Кобыстана». Балетмейстеры-постановщики Рафига Ахундова и Максуд Мамедов, художник Тогрул Нариманбеков, дирижёр-постановщик Рауф Абдуллаев.
Баку, Азербайджанский государственный академический театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова, 1969 г.

С группой артистов экспериментального балетного ансамбля Modern Dans.
Баку, декабрь 1999 г. Слева — Максуд Мамедов, третья справа — Рафига Ахундова,
внизу — ФК.

Композиторы, члены АСМ–2 с Пьером Булезом. Москва, 3 марта 1990 г.
Стоят, слева направо: Виктор Екимовский, Юрий Каспаров, Леонид Грабовский, Пьер Булез, ФК, Владимир Тарнопольский, Владислав Шуть.
Сидят: Эдисон Денисов, Елена Фирсова, Александр Вустин. Внизу: Дмитрий Смирнов.

Международный музыкальный фестиваль, посвящённый 100-летию со дня рождения Сергея Прокофьева. Эссен (Германия), 1991 г. Слева направо: Виктор Екимовский, ректор Folkwang Hochschule Essen Вольфганг Хуфшмидт, Валентин Сильвестров, Хельмут Лахенманн, ФК, Николай Корндорф.

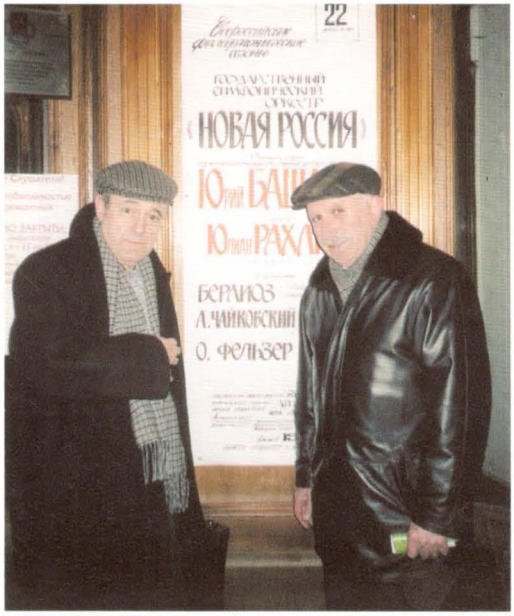
Виктор Екимовский, ФК и Владимир Тарнопольский
на Международном фестивале *Wien Modern*. Вена, ноябрь 1991 г.

«Der Stang der Dinge» на Международном фестивале *Wien Modern*.
Вена, ноябрь 1991 г. Слева направо: Виктор Екимовский, ФК,
дирижёр Ensemble Modern Инго Мецмахер, Владимир Тарнопольский.

ФК — composer-in-residence в Folkwang Hochschule Essen (Германия).
ФК, дочь Медина, Жозе Форманс и Элмер Шёнбергер. Эссен, 1992 г.

После авторского концерта в Баку 26 октября 2001 г.
Слева направо: композитор Джеймс Кларк (Великобритания),
супруга Марианна Высоцкая, ФК, сын Аждар, сестра Зулейха,
дирижёр Эльшад Багиров (муж сестры) и тарист Мохлет Муслимов.

Джахангир Селимханов, Татьяна Рексрот, ФК и Марианна Высоцкая.
После премьеры «Вавилонской башни». Берлин, сентябрь 2002 г.



С Акифом Абдуллаевым около афиши Большого зала Московской консерватории. Декабрь, 2003 г.

С Владимиром Тарнопольским на голландской премьере «Erwartung» А. Шёнберга в переложении ФК для камерного оркестра. Амстердам, Concertgebouw, 11 ноября 2004 г.

С Эльшаном Мансуровым (кяманча)
и Эльчином Нагиевым (тар).
После премьеры «Вавилонской башни».
Берлин, сентябрь 2002 г.

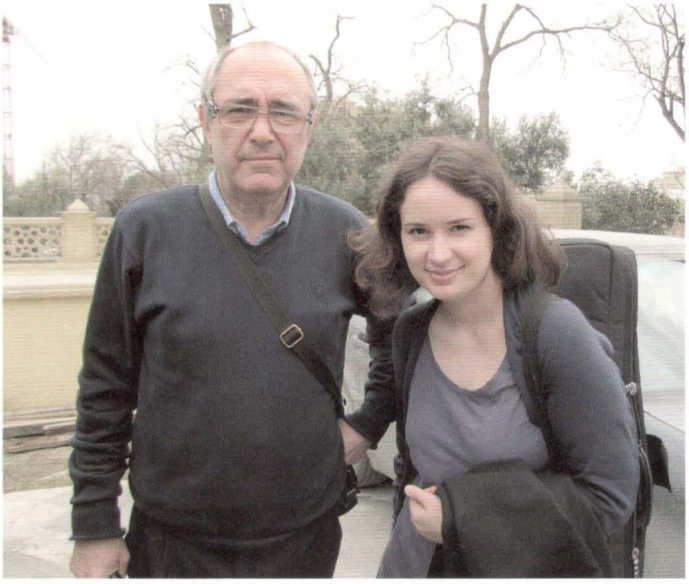
С Александром Ивашкиным
в вагоне лондонского метро.
Май 2008 г. Фото ФК.

Слева направо: Виктор Екимовский, Игорь Кефалиди,
Александр Вустин, Владимир Тарнопольский, ФК. Москва, 19 декабря 2003 г.

С Роландом Фрайзитцером
и Марианной Высоцкой. Баку, май 2008.

С Эльмиром Мирзоевым
на премьере Концерта для оркестра
и скрипки соло. Цюрих (Швейцария),
3 ноября 2009 г.

С Владимиром Рунчаком. Баку, апрель 2011 г.



С Патрицией Копачинской. Баку, апрель 2011 г.

С Рауфом Абдуллаевым накануне бакинской премьеры
Концерта для оркестра и скрипки соло
в рамках IV Международного фестиваля современной музыки
имени Кара Караева. Баку, апрель 2011 г.

С Патрицией Копачинской и Рауфом Абдуллаевым после бакинской премьеры Концерта для оркестра и скрипки соло.
IV Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева. Баку, 8 апреля 2011 г.

Слева направо: Виктор Екимовский, Гюльшен Аннагиева, Рауф Фархадов.
Баку, апрель 2011 г.

С Игорем Дроновым. Москва, март 2012 г.

Принцип моделирования некоего функционирующего в культуре текста / структуры, его использование в качестве композиционного (драматургического) инварианта представляет одну из возможных версий феномена интертекстуальности. Диапазон тенденции широк: от опосредованного отражения исходного образца, создания типологически сходных явлений по методу *вариации на...* (тему, структуру, жанр, форму) — до точного копирования ряда параметров модели или её целостной имитации.

Во второй половине XX века принцип творческого преломления заимствованной извне художественной и / или конструктивной идеи находит самые различные звуковые реализации: «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis» И. Стравинского и «Nomos Alpha» Я. Ксенакиса, «Minnesang» А. Шнитке и «Итальянские песни» Э. Денисова, цикл «Складка за складкой (С. Малларме)» П. Булеза и квартет «Мерсье и Камье» П. Дюсапена, «Живопись» Э. Денисова и «Чевенгур» В. Тарнопольского — всё это примеры композиционного моделирования на основе глубинного проникновения в структурный слой инварианта. Образцом прекомпозиционной работы по модели является и одно из ранних сочинений Фараджа Караева — **Concerto grosso** памяти Антона Веберна для камерного оркестра (1967)[257], логические принципы построения которого восходят к одному из самых совершенных творений мэтра нововенской школы — Симфонии ор. 21[258].

> Ф. К.: Помню, в середине 60-х годов — это был период пристального изучения музыки Neue Wiener Schule — для меня стала потрясающим открытием система звуковой организации, положенная А. Веберном в основу Симфонии ор. 21. Уже были собственноручно переписаны и тщательно проанализированы Концерт ор.24, «Augenlicht» ор.26, фортепианные Вариации ор.27. Но именно нечто подобное Симфонии мне захотелось соорудить... упрёки в подражательстве и несамостоятельности меня не пугали, чувствовал, через это *надо* пройти!
>
> После завершения работы, как бы оправдываясь за сделанное, написал отцу в Москву, иронизировал: «Неудержимо захотелось сделать что-то подобное Симфонии ор.21, по совершенству

[257] Премьера сочинения состоялась 05.10.1967 в рамках юбилейного пленума СК Азербайджана. Исполнитель — Камерный оркестр Азербайджанского радио и телевидения, дирижёр — Назим Рзаев.

Партитура издана в Баку издательством *Азәрбајҹан дөвләт нәшрijjаты* (1973).

[258] В свете многовекового опыта музыкальной культуры чрезвычайно актуальна мысль П. Булеза о *неизбежности* ряда опусов, созданных историческими предшественниками — см.: [16, с. 97–98]. Композитор рассуждает о ценности *продуктивного анализа*, в ходе которого «собственное воображение прививается к воображению анализируемого композитора. Эта аналитическая встреча, эта внезапная вспышка, какой бы субъективной она ни была, тем не менее, и есть творчество». [Там же. С. 95–96].

сравнимой с таблицей логарифмов. Вот и получилась у меня... разве что таблица умножения».

Родство модели и созданной по её образцу композиции обнаруживается уже на наиболее слышимом уровне организации звукового континуума — в акустическом и структурном параметрах музыкальной формы. Оба сочинения озвучены небольшим инструментальным ансамблем[259], оба двухчастны, причём вторые части представляют собой вариации, что соответствующим образом отражено в их названиях[260]. Подобно Веберну, для которого имя опуса в большей степени было связано с этимологией слова, нежели с традицией жанра, Караев заглавием сочинения обозначает доминирующую идею концертирования: *concerto grosso* понимается вполне буквально — как *большой концерт* для определённого инструментального состава. Сближает композиции и специфический тип утончённо-экспрессивной выразительности за гранью чувственности и чувствительности, почти графическая звукопись пуантилистического письма, пронизанного неслышимой музыкой пауз. И всё же эти внешние факторы не являются определяющими, поскольку композиционное сходство опусов Веберна и Караева базируется на более тонких, запрятанных в структурную канву сочинений принципах и закономерностях — их действие становится очевидным в ходе детального анализа, направленного на выявление скрытой технологии, или воспроизведение в обратной последовательности пути продвижения композитора *от реализации к идее*[261].

В основе макро- и микрокомпозиционных процессов Concerto grosso, как и в основании архитектоники веберновского ор. 21, лежит эстетический аспект гармонии, соразмерности и взаимообусловленности: конструктивная и драматургическая перспектива мелких частей раскрывается в масштабе целого, и наоборот — крупная форма рождается как многократная репликация ряда специфических микроструктурных принципов. Аналитизм обеих композиций реализован в параметрах звуковысотной серийности и зеркальной симметрии — краеугольных категориях структурного мышления в музыке.

Серии сочинений организованы сходным образом и представляют собой палиндромные структуры, сегменты которых зеркально отражают друг друга, а шесть пар взаимно отражённых тонов находятся между собой в тритоновом соотношении, — в результате на уровне ряда возникают отношения микро-

[259] У Веберна: cl., cl. bs., 2 cr., ar., vn. I–II, vl., vc.
У Караева: fl., 2 ob., 2 cr., fg., 2 cl., pn., vn. I–II, vl., vc.

[260] Названия частей Concerto grosso — *Соната* и *Вариации*.

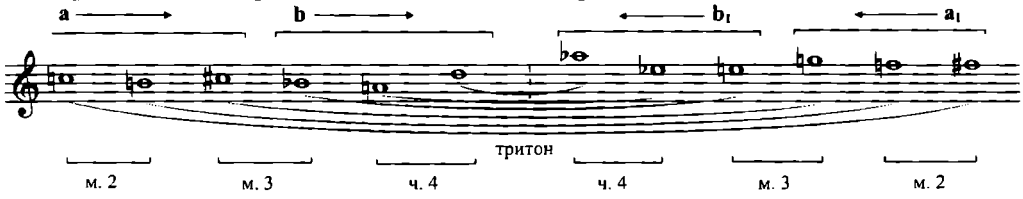
[261] Именно о таком типе анализа, позволяющем реконструировать генезис *спонтанно-творческого «почему»*, говорит Булез в цитированном выше исследовании «Идея, реализация, ремесло» — [16, с. 91].

серийности, в рамках додекафонии продуцирующие самые разные формы повторности (в том числе, обращённой)[262]:

47.

А. Веберн. Симфония ор. 21

Ф. Караев. Concerto grosso памяти Антона Веберна



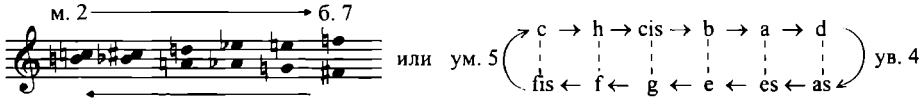
Серия Concerto grosso содержит все интервалы, за исключением большой терции, её вторая половина является ракоходом первой в транспозиции на тритон — принцип двойного зеркального канона как основа сегментации серийного ряда впоследствии заявит себя и в качестве ведущего способа изложения серийного материала. Зеркальная симметричность интервальной структуры серии обусловливает тождественность форм R и RI формам P и I в седьмой высотной позиции, что, соответственно, делает возможным использование не 48, а 24 попарно идентичных рядов. Именно это свойство серии лежит в основе множественных интеграционных процессов, обеспечивая плотность внутренних связей и стилистическое единство звукового мира сочинения, представляющего собой ярчайший образец *интегральной организации, выводимой из идеи*, — так характеризовал К. Штокхаузен музыкально-логические системы авангарда.

Определённые закономерности выявляются и при анализе звуковых «шестёрок» серии: обе половины соотносятся по принципу комплементарности, деля хроматический звукоряд октавы на смежные области, не пересекающиеся друг с другом (гексахорды в диапазоне кварты: ↑[a–d] / ↓[as–es]). Кроме того, в обеих половинах ряда последовательность появления звуков основана на идее пропорционального расширения и обратно пропорционального сжатия интервалики — от малой секунды к чистой кварте и наоборот, — что в проекции на весь ряд формирует принцип постепенного роста интервальной структуры

[262] Помимо Симфонии, в творчестве Веберна серии-палиндромы составляют ядро композиционных процессов опусов 28, 29 и 30. У Караева симметричны ряды музыки балета «Тени Кобыстана», Сонаты для двух исполнителей, музыки к фильму «Гойя» и созданной на её основе симфонии, а также авторский ряд монодрамы «Journey to love» (в последних двух случаях серия всеинтервальна).

изнутри, от малой секунды к большой септиме, при этом вторая интервальная «тройка» является инверсией первой в тритоновом соотношении:

48.



Суть гармонического развития Concerto grosso составляют преобразования исходного ряда, или вариации на серию — серийные формы и транспозиции, сопряжённые с «перегармонизацией» серии и методом объединения смежных звуков рядов по принципу «мостов». Вариационность как ведущий принцип гармонического структурирования, генетически близкий додекафонным процессам, вписана в иные формы масштабной организации.

Начальные части обоих сочинений представляют собой трёхчастные репризные структуры с отчётливо выявленными контурами однотемной старосонатной двухчастности — в пользу последней свидетельствуют членение на два раздела, повторение каждого из разделов, наличие в середине части краткой по протяжённости области развития («разработки»), а также тематическое подобие музыкального материала.

На принципы гомофонных форм накладывается сетка строгой серийной полифонии: у Караева, как и у Веберна, формой изложения серийных рядов в экспозиции и репризе первой части Concerto grosso становится бесконечный двойной инверсионный канон, воспроизводимый как в прямом, так и в возвратном движении, сообщающем этой полифонической форме аспект зеркальности. Распылённый на серийные сегменты-мотивы, фактически четырёхголосный канон в реальной фактуре и тембрике партитуры обретает свойства многоголосного комплекса, в котором каждый мотив приравнен к теме. Опираясь на теснейшее внутреннее родство сегментов серии, эта контрапунктическая мотивная игра подобий создаёт иллюзию бесконечных вариаций на один и тот же интонационный модус (1.2 или 1.5) — иными словами, вызывает к жизни ещё один двойной канон, разворачивающийся в русле канона серийного и также наделённый свойствами обратимости и зеркальности. В свою очередь, высотно-серийный и мотивный каноны «встроены» в полифоническую форму, рождённую ритмикой и автономную от серийных преобразований, — и это тоже двойной зеркальный канон, если понимать под второй *темой* ритмический ракоход, «изнанку» ритмического инварианта. Таким образом, техника двойного канона, действуя на разных уровнях композиции, структурирует процессуальность Сонаты в целом — см. *Приложение III–4* и серийную диспозицию схемы 49. Тритоновый шаг, являющийся осью серии[263], преимущественно определяет и соотношения внутри комплек-

[263] Тритон представляет одну из излюбленных осевых микроструктур у Веберна — см. серии ор. 17 № 3, ор. 18 № 1, ор. 21, ор. 27; кроме того, тритоновое соотношение часто определяет логику развития «тонального плана», как в начале второй части Симфонии ор. 21.

са голосов — участников высотно-серийного канона (см. схему 49). Высотно-мотивная зеркальная симметрия линий разворачивается параллельно действию «тональных» закономерностей внутри серийной структуры: «тоникальность» главного ряда с тритоновой арочной осью *c–fis* (*fis–c*) утверждена его приоритетной позицией в крайних разделах Сонаты — согласно каноническим правилам старинного сонатного прототипа, экспозиция завершается модуляцией в доминанту (функциональным эквивалентом которой здесь являются ряд в высотной позиции *g* и его отражение с головным тоном *cis*) и в репризе вновь возвращается в основную тональность. Синтаксическая вопросо-ответная парадигма, в музыке барокко и раннего классицизма реализованная типовой мелодико-гармонической структурой T–D и D–T, в караевской додекафонной версии преобразована в симметрию высотных отражений, причём, с учётом взаимотождественности P–R и I–RI, можно сделать вывод о том, что «тоникальность», как и «доминантовость», исчерпывает себя во всех серийных формах[264] (см. схему 49).

В срединном разделе (тт. 30–(59а–63а)–45), при главенстве всё того же высотного параметра, «тональная диспозиция» расширяется, включая и сферу «субдоминанты», представленную транспозициями от *d* и *as*.

Аналогичным образом категории устойчивости и неустойчивости проецируются на область ритма: периодичного и регулярного — в крайних частях[265] и синкопированного, нерегулярного — в «разработочном» разделе. Фактурный

По тонкому наблюдению И. Снитковой, тритон является тем самым непостоянным и неустойчивым «шариком ртути», на который опирается метафорическая «сфера Паскаля» архитектоники первой части веберновской Симфонии — см.: [114].

[264] Так, к примеру, можно рассматривать P*fis* и I*fis* в качестве ракоходных форм Pc и Ic, и наоборот.

В тождественности двух серийных форм заключён глубокий философский смысл — мифологема круга, единство начала пути и его конца, истока и итога, символизирующее полноту и цельность познания. Не случайно в тексте «Хазарского словаря» М. Павича, одного из наиболее значимых постмодернистских романов, не единожды воспроизведена ракоходная структурная парадигма — например, во фрагментах, посвящённых персонажам, выведенным под именами *Аврам Бранкович* и *Тибон Иегуда Ибн*:

«Что-то вроде стрел вонзалось в его тело, но процесс этот тёк в обратном направлении: от каждой стрелы он сначала чувствовал рану, затем укол, потом боль прекращалась, слышался в воздухе свист, и, наконец, звенела тетива, отпуская стрелу» — цит. по: [93, с. 277];

«Закончив главу, Тибон поступал, как древние александрийские переводчики Библии — он просил кого-нибудь прочитать ему перевод вслух и на ходу, удаляясь всё дальше и дальше, пока он сам оставался на месте и слушал. По мере удаления текст утрачивал какие-то куски на ветру и за углами, продирался через кусты и ветви деревьев, заслоняемый дверями и оградами, терял имена и гласные, обламывался на лестницах и, наконец, начав путь мужским голосом, заканчивал его женским, причём из отдаления слышались только глаголы и числа. При возвращении читающего всё происходило в обратном порядке, и Тибон вносил исправления, основываясь на своих впечатлениях от такого чтения вслух и на ходу». [Там же. С. 292].

[265] По-иному организованная пропорция ритмического модуса крайних разделов первой части веберновской Симфонии: 4.1.4.4, — где единицей служит четверть. У Караева ритмическая остинатность не разорвана паузами, вследствие чего стабильность и покой мерного движения ощутимы в полной мере.

Последний из 24 (sic!) рядов, формирующих серийную диспозицию первой части, — заключительная мелодическая транспозиция от *fis* (т. 62b) — воспринимается как символ серийной репризности, располагаясь в зоне коды, он подытоживает развитие и утверждает основную «тональность».

Именно с этой высотной позиции начинается изложение Темы Вариаций, второй крупной структурной единицы Concerto grosso — с тем, чтобы, пройдя череду преобразований, замкнуть круг, вернувшись к исходной «тонике» с двумя центрами. В планировке данной части обрела своё индивидуальное претворение веберновская идея структурализации пропорций, вкупе с действием закономерностей геометрической оси и тотальной зеркальной симметрии. У Караева «тональная» ось пролегает между третьей и четвёртой вариациями, деля 80-тактовую конструкцию на две равные половины: 40 тактов + 40 тактов. С точки зрения внутренней пропорциональности вторая часть представляет собой последовательность восьми равномасштабных построений из 10 тактов, образующих своеобразную циклическую форму: Тема — шесть Вариаций — Кода[268] (см. схему 51).

В соответствии с осевым принципом и законами зеркального отражения организованы звуковысотность, мелодика, ритмика и динамика каждого из построений, в результате чего вторая половина всегда оказывается точным линеарным ракоходом первой[269]: так, в Теме геометрическая вертикальная ось находится в тт. 5–6, в Вариации I — в тт. 15–16, в Вариации II — в тт. 25–26, в Вариации III — в тт. 35–36, в Вариации IV — в тт. 45–46, в Вариации V — в тт. 55–56, в Вариации VI — в тт. 65–66 и в Коде — в тт. 75–76[270].

На закономерности мелодической симметрии накладываются полифонические изыски серийной фактуры, обнаруживающие себя в двух- и четырёхколейных проведениях серийных голосов (двухголосный однотемный и четырёхголосный двойной каноны), — как правило, это организованный попарно тембровый квартет: например, вдвойне подвижной контрапункт P и I с признаками двойного зеркального канона в Теме (fl. / cr. I–II — ob. I–II /

[268] Единицей структурного дробления второй части Симфонии Веберна является 11-такт, общая 99-тактовая конструкция, соответственно, включает Тему, семь Вариаций и Коду.

[269] Во второй части Симфонии Веберна действует тот же принцип: Вариация I — тт. 12–17 / 17–22 (12–18 / 18–23 для vc.), Вариация II — тт. 23–28 / 29–33 (29–34 для cl.), Вариация III — тт. 35–39 / 39–43 (39–44 для vn. I), Вариация IV — тт. 45–50 / 50–55, Вариация V — тт. 56–61 / 61–66 для ar., Вариация VI — тт. 67–72 / 72–77 — для cl., 66–72 / 72–78 — для cl. bs., 67–73 / 74–77 — для cr. I, Вариация VII — тт. 78–83 / 83–88 и Кода — тт. 89–94 / 94–99.

[270] Использование палиндромных конструкций разного рода распространено в атональной (*новотональной*, по Ю. Холопову) и додекафонной музыке — подобный принцип характеризует Adagio (вторую часть) из Камерного концерта и «Ostinato» (третью часть) из «Лулу-симфонии» А. Берга, обе части Симфонии ор. 21 А. Веберна, оба уровня форманты «Parenthèse» из Третьей фортепианной сонаты П. Булеза. Зеркальные процессы симметрии организуют форму цикла «Circles» Л. Берио и сочинений Л. Ноно — «Incontri» и «Varianti».

Впрочем, свойства зеркального контрапункта интересовали ещё классиков: напомню знаменитый Menuetto al Roverso — третью часть Симфонии № 47 Й. Гайдна.

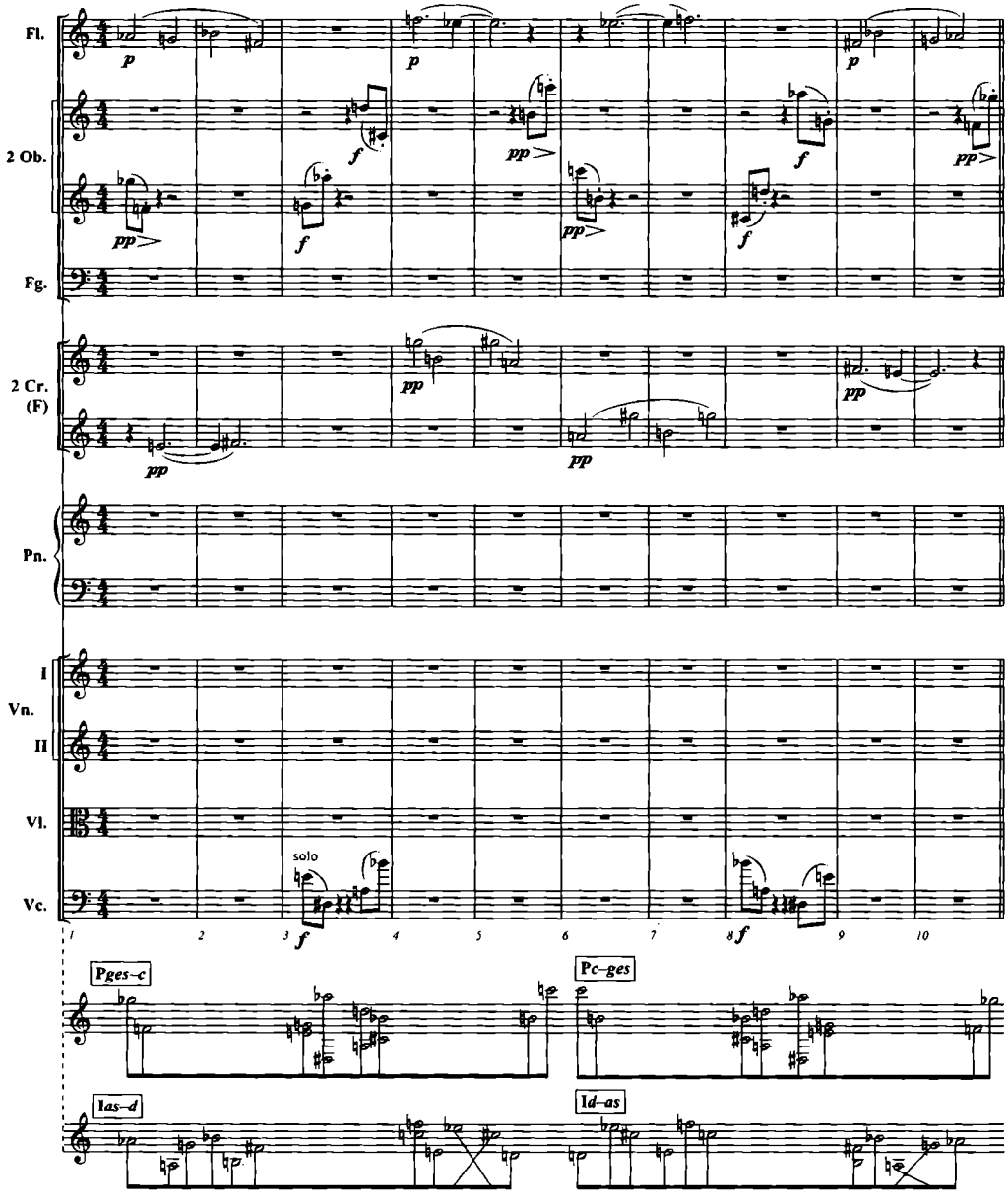
51.

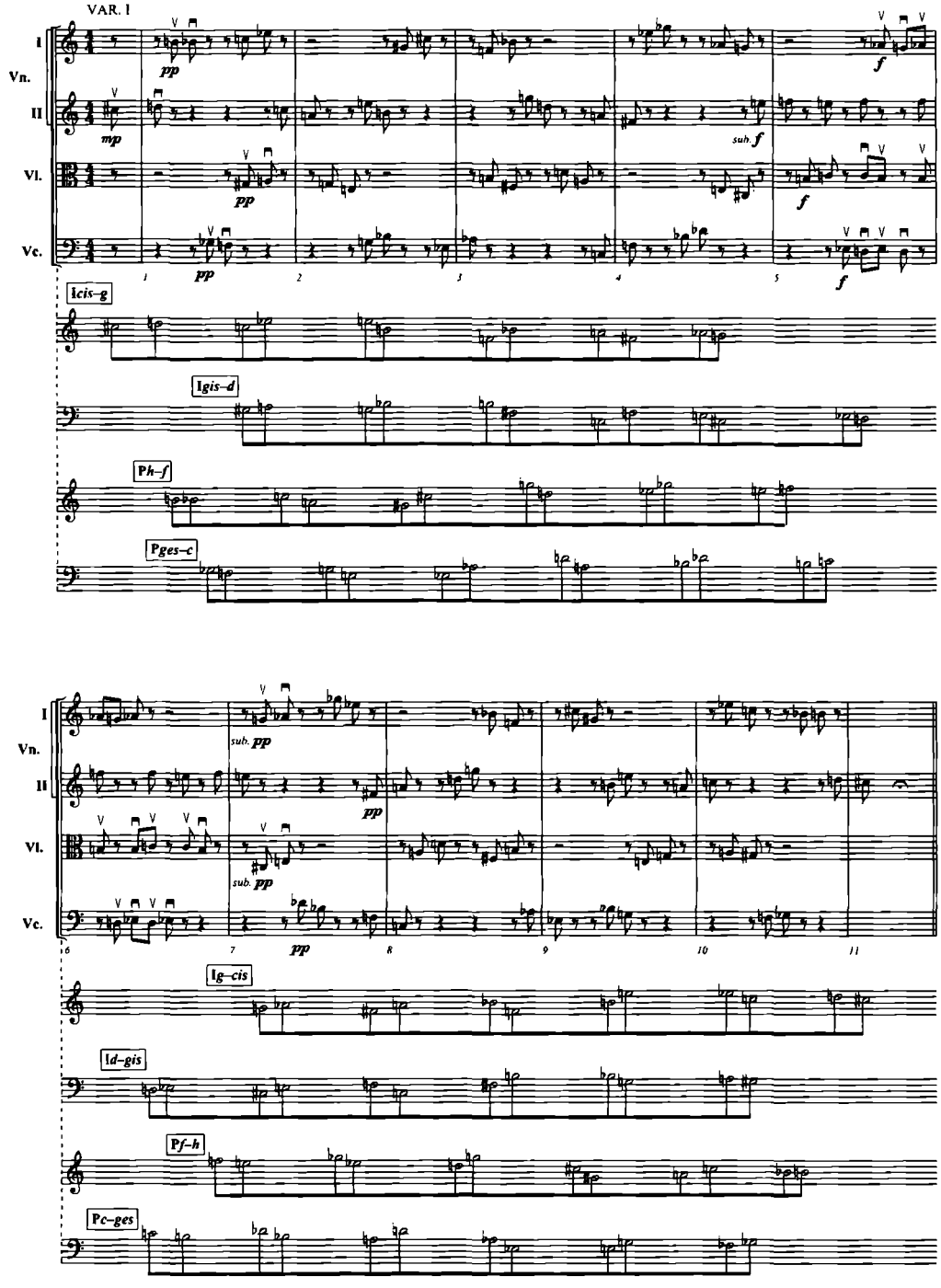
	такты	ряды
Тема	1–5	P*ges–c*
		I*as–d*
	6–10	P*c–ges*
		I*d–as*
Вариация I	(10)11–15	I*cis–g*
		I*gis–d*
		P*h–f*
		P*ges–c*
	16–20(21)	I*g–cis*
		I*d–gis*
		P*f–h*
		P*c–ges*
Вариация II	21–25	I*h–f*
		P*fis–c*
		I*fis–c*
		P*h–f*
	26–30	I*f–h*
		P*c–fis*
		I*c–fis*
		P*f–h*
Вариация III	31–33	P*a–es*
		P*es–a*
	33–35	I*d–as*
		I*as–d*
	31–35	I*a–es*
		I*es–a*
	36–38	I*as–d*
		I*d–as*
	38–40	P*es–a*
		P*a–es*
	36–40	I*es–a*
		I*a–es*

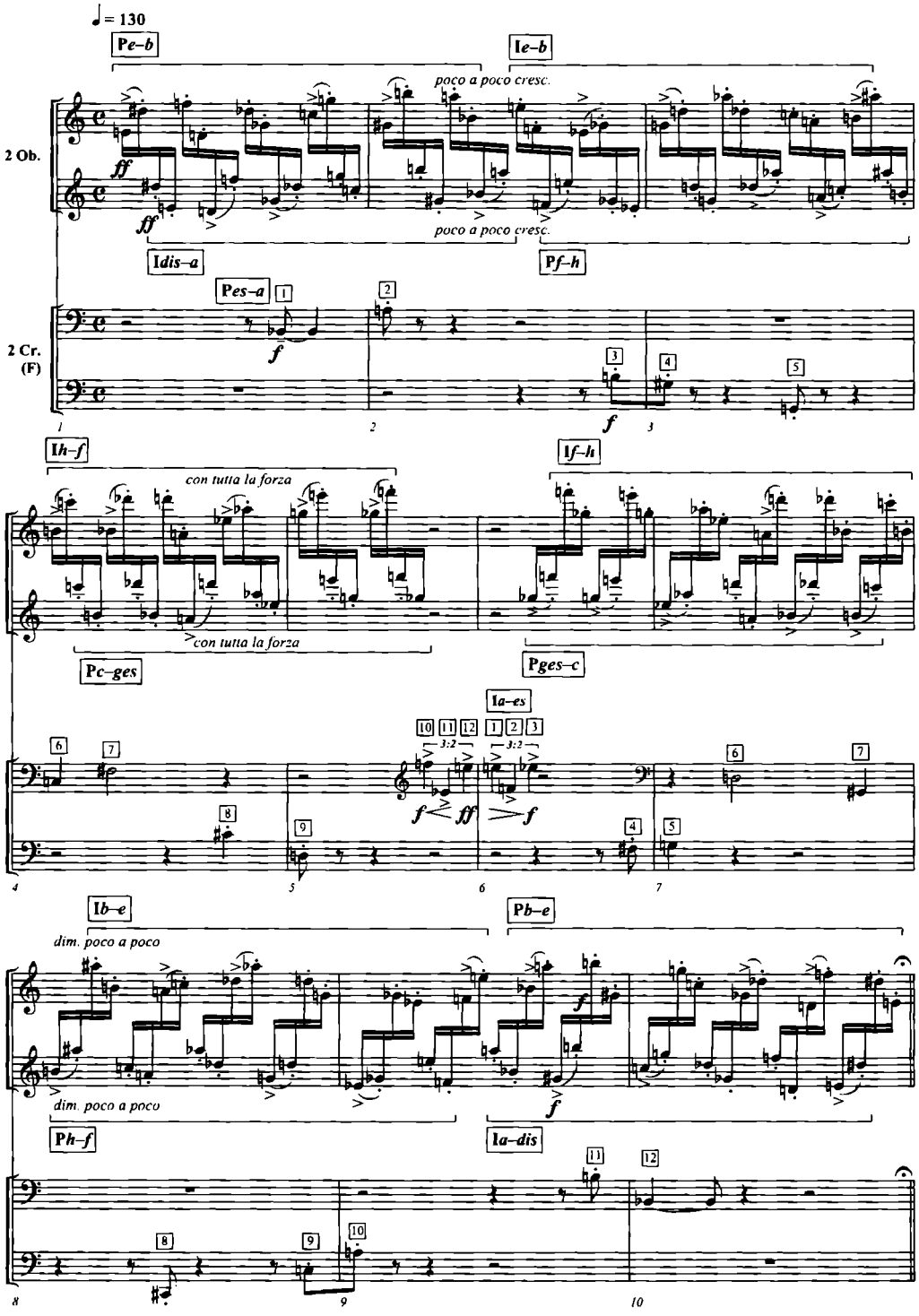
ряды	такты	
I*dis–a*	40(41)–45	Вариация IV
P*b–e*		
I*d–as*		
P*a–es*		
I*a–dis*	46–50(51)	
P*e–b*		
I*as–d*		
P*es–a*		
P*e–b*	51(52)–55	Вариация V
P*f–h*		
I*e–b*		
I*f–h*		
P*b–e*	56–(59)60	
P*h–f*		
I*b–e*		
I*h–f*		
P*e–b*	61–62	Вариация VI
I*dis–a*		
I*e–b*	62–63	
P*f–h*		
I*h–f*	64–65	
P*c–fis*		
P*es–a*	61–65	
P*fis–c*	66–67	
I*f–h*		
P*h–f*	68–69	
I*b–e*		
I*a–dis*	69–70	
P*b–e*		
I*a–es*	66–70	
I*gis–d*	71–75	Кода
P*fis–c*		
I*d–gis*	76–80	
P*c–fis*		

vc.) и двойной инверсионный канон в Вариации I (vn. I — vn. II; vl. — vc.) — см. примеры 52 и 52a.

В обоих образцах внутри серийной колеи ряд выстраивается методом перекрёстной передачи каждой последующей пары звуков от тембра к тембру — серийный контрапунктический канон (между определёнными парами голосов) скрыт за каноном мотивно-тематическим (между другими парами голосов), более визуализированным и слышимым.

52.

Системное единство ракоходного противодвижения во второй половине построений частично нарушено лишь в последней, шестой вариации, где соотношение двух частей мелодической линии одного из контрапунктирующих тембровых пластов (ст. I–II) выражено формулой P–I с основанием в виде тритона — вступает в действие закон перемены в последний раз, геометрическая ось, горизонтальным размежеванием отмечая начало новой серийной формы,

52a.

VAR. I
I
Vn.
II
Vl.
Vc.
pp
mp
sub. f
f
1 2 3 4 5
Icis–g
Igis–d
Ph–f
Pges–c
sub. pp
6 7 8 9 10 11
Ig–cis
Id–gis
Pf–h
Pc–ges

53.

♩ = 130
Pe–b
Ie–b
poco a poco cresc.
2 Ob.
poco a poco cresc.
Idis–a
Pf–h
Pes–a
2 Cr. (F)
Ih–f
If–h
con tutta la forza
con tutta la forza
Pc–ges
Pges–c
Ia–es
Ib–e
Pb–e
dim. poco a poco
dim. poco a poco
Ph–f
Ia–dis

фактически переводит развитие в плоскость зеркального отражения по вертикали[271] (см. пример 53).

В масштабе всей части совокупное действие разных видов симметрии на микроуровнях мелодики, ритмики и агогики можно представить в виде схемы, где символ ↻↺ обозначает линейный (мелодический) ракоход, символ ↓↑ — вертикальную и горизонтальную перестановку голосов (вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной или вдвойне подвижной контрапункты), символ ⇉ — каноническое изложение одной серийной формы, символ ⇆ — двойной инверсионный канон, а символ ∩∪ — соотношение двух половин мелодической линии по типу P и I:

54.

раздел	такты	вид симметрии	такты
Тема	1–5	↻↺ · ↻↺ · ↻↺ · ↻↺ ⇉ ↓↑ ⇆	6–10
Вариация I	(10)11–15	↻↺ · ↻↺ · ↻↺ ⇉ ⇆	16–20(21)
Вариация II	21–25	↻↺ · ↻↺ · ↻↺ · ↻↺ ⇉ ↓↑ ⇆	26–30
Вариация III	31–35	↻↺ · ↻↺ · ↻↺ · ↻↺ ⇉ ↓↑ ⇆	36–40
Вариация IV	(40)41–45	↻↺ · ↻↺ · ↻↺ · ↻↺ ⇉ ↓↑ ⇆	46–50(51)
Вариация V	51(52)–55	↻↺ · ↻↺ · ↻↺ · ↻↺ ⇉ ↓↑ ⇆	56–(59)60
Вариация VI	61–65	↻↺ · ↻↺ · ∩∪ ⇆	66–70
Кода	71–75	↻↺ · ↻↺ ⇆	76–80

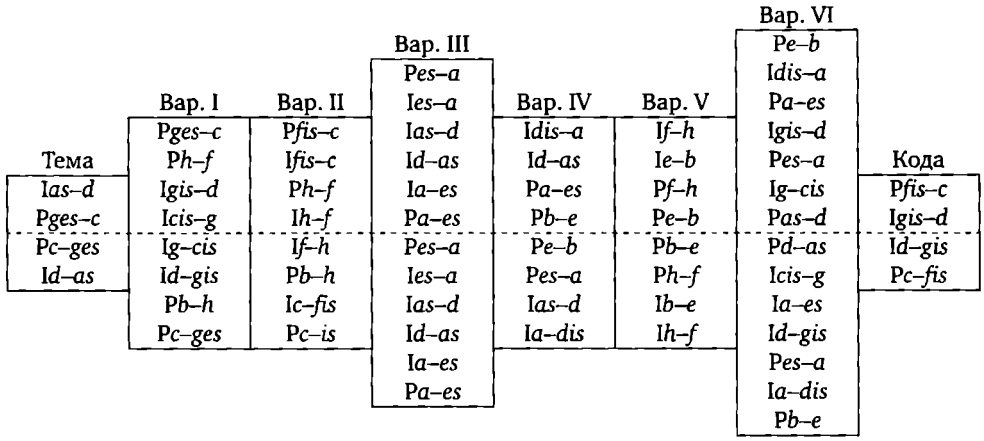
Помимо этого, анализ макроплана — целостной серийной структуры Вариаций — выявляет разные виды симметрии на уровне «тональностей», или высотных позиций серии: см. схемы 55 и 56.

Как видно из схем, серийная диспозиция части преимущественно основана на комбинации ракоходных и квинтовых (вопросо-ответных, или «тонико-доминантовых») закономерностей[272]. Принцип противодвижения неизменно организует соотношение пропост и риспост в двойных и однотемных канонах —

[271] Своего рода *перевёрнутый образ* литературы и живописи XVI–XVIII веков, мерцающий разными гранями вследствие внутренней перестановки элементов при сохранении их набора, — вспоминаются знаменитые картины-перевёртыши итальянского живописца XVI столетия Джузеппе Арчимбольдо, поворот которых на 180° полностью менял смысл изображённого.

[272] В этом — одно из существенных отличий Вариаций Concerto grosso от веберновских Вариаций, серийный план которых организован в соответствии с идеей абсолютного зеркала: начиная с т. 50 — центра четвёртой вариации и геометрической оси формы всей части, — серийная структура представляет собой ракоход первой половины Вариаций. Веберн характеризовал вторую часть в целом как *двойной канон с ракоходным движением* — см.: *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / пер. с нем. В. Шнитке. М., 1975. С. 82.

55.



56.

раздел	ряды	такты
Тема	Pges–c	1–5
	Pc–ges	6–10
	Ias–d	1–5
	Id–as	6–10
Вариация I	Icis–g	10–14
	Ig–cis	(16)17–21
	Igis–d	11–15
	Id–gis	16–20
	Ph–f	11–15
	Pf–h	16–20
	Pges–c	11–15
	Pc–ges	16–20
Вариация II	Ih–f	21–25
	If–h	26–30
	Ph–f	21–25
	Pf–h	26–30
	Ifis–c	21–25
	Ic–fis	26–30
	Pfis–c	21–25
	Pc–fis	26–30
Вариация III	Pa–es	31–33
	Pes–a	31–33
	Ia–es	31–35
	Ies–a	31–35
	Id–as	33–35
	Ias–d	33–35
	Ias–d	36–38
	Id–as	36–38
	Ies–a	36–40
	Ia–es	36–40
	Pes–a	38–40
	Pa–es	38–40

такты	ряды	раздел
40–45	Pb–e	Вариация IV
46–51	Pe–b	
40–45	Pa–es	
46–51	Pes–a	
41–45	Id–as	
46–50	Ias–d	
41–45	Idis–a	
46–50	Ia–dis	
51–55	Pe–b	Вариация V
56–60	Pb–e	
51–55	Pf–h	
56–60	Ph–f	
51–55	Ie–b	
56–60	Ib–e	
52–55	If–h	
56–59	Ih–f	
61–62	Pas–d	Вариация VI
69–70	Pd–as	
61–62	Ig–cis	
69–70	Icis–g	
61–65	Pes–a	
66–70	Ia–es	
62–63	Igis–d	
68–69	Id–gis	
62–63	Pa–es	
68–69	Pes–a	
64–65	Idis–a	
66–67	Ia–dis	
64–65	Pe–b	
66–67	Pb–e	
71–75	Igis–d	Кода
76–80	Id–gis	
71–75	Pfis–c	
76–80	Pc–fis	

возвратно-зеркальная системность высотных структур здесь словно восполняет отсутствие серийных форм R и RI, одновременно подчёркивая значимость обоих центров той или иной «тональности»: головного и заключительного тонов серии, в данном случае обменивающихся функциями. В более крупном масштабе идею ракохода отражает соотношение «тональных» структур Темы (*ges/c, as/d*) и Коды (*gis/d, fis/c*), сочетающей возврат главной «тональности» с вертикальной перестановкой рядов. Примером квинтовых отношений служат Вариации I (*cis/gis, g/d, h/ges, f/c*), II (*h/fis, f/c*), IV (*dis/b, a/e, d/a, as/es*), V (*e/h, b/f*) и VI (*as/es, d/a, gis/dis, es/b*).

Серийный план Вариации III представляет объединение обоих принципов — из центра (тт. 33–[35–36]–38) разворачиваются концентрические круги, ряды, головные тоны которых отвечают типу квинтовых отношений, а линеарное изложение соответствует закономерностям прямого и возвратного движения:

P*a* – P*es* – I*a* – I*es* – I*d* – [I*as* – I*as*] – I*d* – I*es* – I*a* – P*es* – P*a*

Если трактовать тритоновые высотные транспозиции серии в качестве эквивалентов ракоходным формам[273], «исчерпание» темы-серии во всех возможных преобразованиях становится фактором серийной динамики Вариаций II, III, V и VI, причём в двух из указанных построений в этом процессе задействовано по два «тональных» комплекса: *h–f* и *fis–c* (Вариация II), *e–b* и *f–h* (Вариация V).

Последние ряды второй части, вместе с начальными её рядами образующие арочную «тональную» конструкцию, одновременно представляют и возвратную серийную структуру по отношению к начальным рядам первой части Concerto grosso, чем достигается эффект замкнутости, бесконечного движения по одному и тому же кругу высот — круговращение подобного в границах единого.

Структурное единообразие, масштабная симметрия построений компенсируются фактурной, тембровой и ритмической многоплановостью — каждая из вариаций имеет собственный оригинальный фактурно-инструментальный облик и свою звуковую «плотность», каждая по-своему претворяет идею равновесия и упорядоченности. В контексте принципиально безаккордовой ткани второй части гармонические поля рождаются в опоре на пуантилистический тип письма, прихотливо меняющийся в зависимости от характера интонационности, протяжённости музыкальной фразы, смены темпа и количества участников-исполнителей: более насыщенный в Вариациях III–V — здесь играет весь инструментальный состав — и разреженно-пустотный в Вариациях I (квартет струнных[274]) и VI (квартет духовых: ob. I–II – cr. I–II). В Вариации II тембр струнных, за исключением кратких точечных вкраплений виолончелей, исключён — качество, сообщающее звучанию характер отстранённого, безаффектного высказывания. Впрочем, даже там, где струнные присутству-

[273] Об этом уже говорилось на примере первой части Concerto grosso — см. сноску 264.

[274] У Веберна Вариация I — тоже струнный квартет.

ют, их интонационность подчёркнуто *не*вокальна: чаще всего это широкие ходы, скачки на септиму, нону и другие интервалы, превосходящие октаву, а также перемежаемые паузами «рваные» реплики с резкими переключениями внутри динамической шкалы. Редкие фрагменты контрапункта относительно протяжённых линий характеризуют Тему и Вариацию V — в последней это полифоническое наложение прямого и инверсионного изложения мелодии у vn. I и vc. (ц. 21).

Пуантилизм фактуры отвечает избранному композитором методу структурирования серийных рядов, согласно которому, ряд-целостность образуется из совокупности отдельных звуков-точек, рассредоточенных по разным голосам и озвученных разными тембрами (принцип тембровой комплементарности). Видимые полифонические формы (каноны и двойные каноны, имитации-ракоходы, зеркальные и инверсионные противодвижения), как правило, оказываются вторичными по отношению к скрытым за ними формам серийной полифонии — неслышимое организует форму и графический облик слышимого, и в этом прорастании формы в глубину — ещё одно из сущностных соответствий караевской композиции исходной модели.

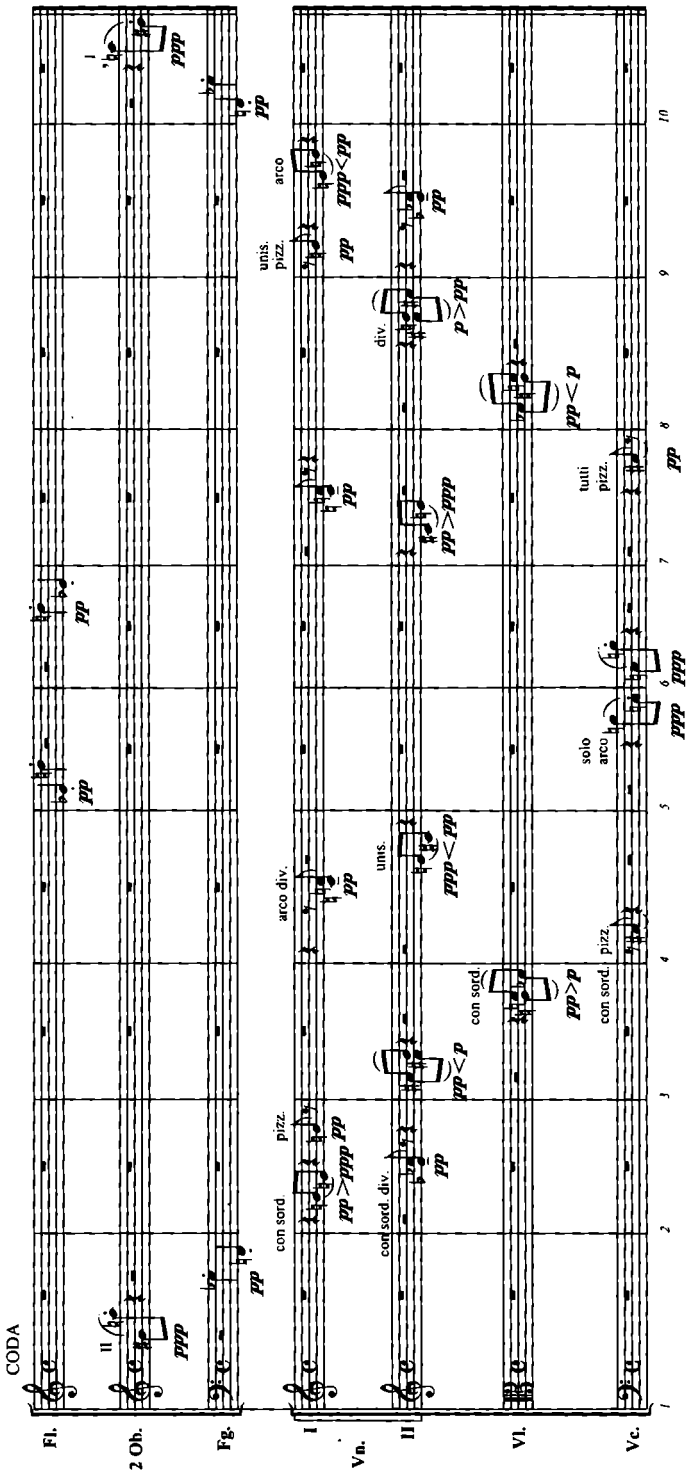
Геометрия звуковых линий подчас обретает в графической партитуре фигурные эквиваленты — таковы обращённые конусы Темы (см. пример 52) и первых тактов Вариации II. В Коде, воспринимаемой в качестве серийной ракоходной «репризы» Темы, идея перевёрнутого конуса находит, пожалуй, наиболее зримое воплощение (см. пример 57).

Обращаясь в Concerto grosso памяти Антона Веберна к одному из музыкальных «архетипов» новой музыки — веберновской Симфонии ор. 21 — в качестве прототипа, Фарадж Караев наследует его композиционным и структурным принципам, одновременно обновляя их изнутри посредством индивидуализации параметров музыкальной ткани и способов работы с материалом. Подражание модели здесь изначально предполагает не копирование, но творческое переосмысление исходных идей на основе преемственности в сфере интеллектуального конструирования, логики, вырабатываемой на стадии прекомпозиционной работы — продумывания звуковысотной структуры, прогнозирования перспективы её разработки, выстраивания диспозиции серийных преобразований. Так, концепция сквозной тотальной симметрии, выведенная из закономерностей межсегментных отношений серийного ряда и столь последовательно реализованная во вторых частях обоих сочинений, в караевском цикле вариаций дополнена многоуровневыми отношениями репризности:

— «тональной»: Тема – Кода: *ges(fis)–c, as(gis)–d*; Вариация II – Вариация V: *h–f*; Вариация III – Вариация VI: *a–es*;

— по степени «густоты», плотности изложения рядов в сочетании со структурной масштабностью: Тема – Кода: по 4 проведения (по 2 в масштабе каждых пяти тактов); Вариации I, II, IV и V: по 8 проведений (по 4 в масштабе

57.


CODA
Fl.
2 Ob.
Fg.
Vn.
I
II
Vl.
Vc.
con sord
pizz.
con sord. div.
arco div.
uns.
con sord.
unis.
pizz.
arco
div.
solo
arco
tutti
pizz.

каждых пяти тактов); Вариация III – Вариация VI: 12 рядов (8 в масштабе трёх тактов и 4 в масштабе пяти тактов) и 14 рядов (12 в масштабе двух тактов и 2 в масштабе одного такта), соединённых общими звуковыми «мостами»;

— по типу полифонической формы: Тема – Кода: двухголосный двойной канон в обращении; Вариации I, II, III, IV, V: четырёхголосный двойной канон в обращении;

— фактурной: Вариация II – Вариация V; Вариация III – Вариация IV;

— по количеству тембров-участников: Вариация I – Вариация VI: квартет голосов, организованных попарно; Вариация III – Вариация IV: весь состав;

— графической: Тема – Кода: перевёрнутый конус; Вариация I – Вариация VI: комплекс из четырёх линий, расположенный, соответственно, в нижней и верхней частях партитуры.

Чёткая симметрия тактов, помимо зеркально построенных музыкальных фраз и реальных звуковысотных, ритмических и динамических ракоходов в масштабе 2–[5]–10 тактов каждого из восьми построений Вариаций, предполагает также частичную симметрию рядов и определённые тембровые соответствия, то есть реализуется как на уровне наименьших структурных единиц, так и в крупном плане — восходя к принципу зеркальности формы. *Лирическая геометрия* Веберна, вдохновлённая эстетикой художественной абстракции, ещё раз поверяется практикой, перевоплощаясь в иные формы, возрождаясь в ином историко-стилевом контексте. Возможно, многократно цитированная исследователями современного художественного творчества реплика П. Пикассо: «Что такое, в сущности, художник? Коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других[275]», — парадоксальна лишь отчасти.

3.7. Восток и Запад: «Xütbə, muğam və surə»

В современных геополитическом, экономическом и культурном сообществах странным образом сосуществуют противонаправленные тенденции, среди которых не последней по степени актуальности антиномией является движение к стиранию межкультурных и межнациональных оппозиций и обострённое восприятие национальной самоидентичности. Начатый XIX столетием, диалог культур Запада и Востока в веке XX вышел на новый уровень, отмеченный многочисленными попытками слияния традиций и мировоззрений, стилей и форм, языков и операциональных методов.

Вопрос о принципиальной возможности подобного синтеза остаётся открытым, в равном отношении спорно, что считать более естественным для творца — космополитическую ориентацию или замкнутость на специфически-

[275] Цит. по: [115, с. 22].

национальном. Две системы, два типа менталитета — встреча Востока и Запада в творчестве того или иного художника всегда знаменует выход за пределы определённого набора родовых признаков, обусловленных школой, принадлежностью культурной среде, характером поэтического мышления.

В музыкальной истории диаграмма диалога двух культур выстраивается параллельно эволюции отношения к фольклору, в свою очередь, имеющей определённый вектор развития: от создания эффекта инонационального (синонима экзотического) — к стилевой ассимиляции на основе закономерностей более глубокого свойства, от этнографии — к неофольклоризму; иными словами, от «Венгерских танцев» И. Брамса — к «Венгерскому року» Д. Лигети, от «Руслана и Людмилы» М. Глинки — к «Свадебке» И. Стравинского и далее, к «Плачам» Э. Денисова. Разнится и метод воспроизведения инонационального в шкале от экзотического ориентализма до обобщения сущностных черт и признаков иной культурной системы — путь от «Исламея» М. Балакирева к «Музыке перемен» Дж. Кейджа столь же непрогнозируем, сколь и неизбежен.

В XX столетии полемика вокруг проблемы *Запад – Восток* во многом спровоцирована формированием ряда значительных индивидуальных художественно-эстетических и философско-религиозных систем, апеллирующих к категориальному аппарату некоей универсальной, всеобщей культуры: концепций О. Шпенглера, А. Дж. Тойнби, Н. Бердяева, Д. Андреева, К. Ясперса, синтетического языка искусства А. Арто, художественных миров С. Рериха и М. Тоби, аллегорической культурологии Дж. Джойса, звучащей теологии О. Мессиана, «Воображаемого музея» А. Мальро и вселенской космогонии К. Штокхаузена[276]. Идея цивилизационного диалога одухотворяет столь различные культурные явления, как движение евразийства[277], философия Ф. Фукуямы и М. Мамардашвили, проза Г. Гессе и Х. Л. Борхеса, фильмы А. Куросава и Т. Абуладзе.

Для Фараджа Караева, получившего серьёзное профессиональное образование и с юности ориентированного на освоение многовекового опыта, накопленного западноевропейской культурой, дилеммы выбора пути собственного композиторского развития не существовало. Как изначально не существовало и варианта поддаться искушению спекулятивного использования этнографического материала — того, что было впитано с генами и усвоено в процессе взросления. Во многом примером для него стала позиция отца, в равной степени

[276] В творчестве композиторов, не являющихся апологетами тенденции «мировой музыки», также встречаются отдельные опусы, сами названия которых свидетельствуют об интересе к указанной проблеме, — взять хотя бы незначительно варьирующие одно и то же заглавие электронную *поэму* Я. Ксенакиса «Orient–Occident» (1960) и сочинение для струнного оркестра А. Пярта «Orient & Occident» (2000).

[277] Евразийство базировалось на осознании своеобразия России как особого культурно-исторического «материка», занимающего срединное положение между цивилизациями Запада и Востока. Концепцию евразийства отстаивали Н. Трубецкой, П. Савицкий, Г. Флоровский, позднее — П. Сувчинский; одним из идеологов движения был Л. Карсавин, под руководством которого в 1926 году в Париже состоялся «Евразийский семинар».

открытая обеим культурным системам, — по словам А. Амраховой, «тот идеал национального, который всю жизнь проповедовал Кара Караев, означал устремлённость в глубь культуры, к её основаниям, к неизведанному её фундаменту, причём с очевидным ощущением, что это незнакомое — своё. Подобное стало возможным только благодаря тому, что он вывел азербайджанскую музыку на иной уровень языковой концептуализации. Если у предшественников Кара Караева единение двух систем мыслилось и творилось на уровне формообразования и жанровой полисемии [...], то Караев пошёл дальше: разные музыкальные системы у него образуют симбиоз целого на уровне словообразования»[278].

Справедливость некогда подмеченного Достоевским — «один лишь русский [...] получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец»[279] — во второй половине XX века, с поправкой на любую иную национальность, подтверждается творческими биографиями О. Иоселиани и Н. Джорджадзе, М. Кундеры и С. Довлатова, Г. Г. Маркеса и Х. Мураками, Д. Лигети и Д. Куртага, С. Губайдулиной и Г. Канчели. *Национальное*, не списанное с натуры, но преломлённое сквозь призму определённой знаковой символики, опосредованное использование характерного инструментария или моделирование жанра, особенностей ладогармонии и ритмики, *национальное* не как обработка или воспроизведение, но, скорее, как встроенная в контекст авторского высказывания аутентика или же система ускользающих аллюзий, структурирующая отношения элементов внутри некоей художественной целостности, — сегодня это один из наиболее плодотворных путей культурной консолидации, то, что превращает художественный опус в подлинный современный интертекст, а его чтение — в увлекательное путешествие в пространстве культуры.

Именно с таким пониманием национальной традиции соотносится сочинение Фараджа Караева **«Xütbə, muğam və surə» («Проповедь, мугам и молитва»**, 1997), созданное по заказу из Голландии и впервые прозвучавшее в рамках *Tokkelfestival*, посвящённого музыке для щипковых инструментов[280]. Трёхчастная композиция написана для инструментального ансамбля, магнитной ленты и тара[281] — включение в состав национального инструмента было главным условием заказа и поначалу озадачило композитора, весьма далёкого как от фольклорной «экзотики», так и от идеи объединения

[278] Цит. по: [1, с. 34–35].

[279] Цит. по: *Достоевский Ф.* Подросток: Роман. М.: Правда, 1984. С. 499.

[280] Премьера состоялась в концертном зале Paradiso (Амстердам, Голландия) 03.02.1998 в исполнении Nieuw Ensemble (Голландия). Впоследствии автор посвятил сочинение его первым исполнителям — дирижёру Эду Спаньяарду (Ed Spanjaard) и солисту-таристу Мохлету Муслимову.

[281] Современный тар — это виртуозный сольный 11-струнный щипковый инструмент, распространённый в Азербайджане, Узбекистане, Дагестане, Турции, Иране и в ряде других стран.

Инструментальный состав «Xütbə, muğam və surə» включает fl. / picc. / fl. in G / fl. bs., cl. / cl. bs., mar., chit. I / mand. / banjo, chit. II, tar, ar., pn. / pn. pr., nastro magn., vn., vl., vc., cb.

в одном сочинении инструментария, относящегося к профессиональной академической и народной традициям[282]. Итоговая концепция предельно ясно обозначила подход Караева к претворению национального (в данном случае смыкающегося с понятием *восточного*) в музыке: не «слово», но «речь», не обработка привлекаемого материала, но работа с ним как с художественной целостностью. Авторская музыка составляет контекст бытия историко-культурных знаков-символов — мугамной импровизации[283] тара в ладу *Şüştər* (вторая часть) и записанной на плёнку 75-й суры Корана[284] (финал). Композитор выступает в этом сочинении не столько как автор, навязывающий свой метод, — скорее, он уподобляется одному из борхесовских библиотекарей с их бережно-охранительным отношением к традиции: и мугам, и сура звучат не в виде отдельных фрагментов, но целиком, выступая в качестве неких «первосмыслов» мусульманской культуры, рождённый рефлексией художника остросовременный звуковой ряд обретает значение авторского комментария, преодолевающего постмодернистскую установку на исчерпанность онтологии в *пост*историческом мире.

Ф. К.: Джоель Бонс (Jöel Bons), композитор, художественный руководитель амстердамского Nieuw Ensemble, великий фантазёр и выдумщик, когда дело касается чего-то неожиданного и парадоксального, того, что связано с инструментальным составом возглавляемого им коллектива, задумал необычное музыкальное предприятие — *Tokkelfestival*. Идея состояла в том, что в традиционный инструментальный состав Nieuw Ensemble включался народный инструмент, представляющий страну композитора, создающего сочинение специально для этого фестиваля.

[282] В отличие, скажем, от А. Тертеряна, плодотворно развивающего эту идею в своём симфоническом творчестве, куда наряду с использованием народных инструментов он нередко вводит и фольклорную манеру пения-импровизации (см. Вторую, Третью, Пятую, Восьмую симфонии) — то, что, к примеру, другой представитель музыкального Закавказья Г. Канчели считает для себя неприемлемым, — а также от авторов, работающих в жанре *макомной симфонии* — о жанрообразовании последней см. в ст.: *Янов-Яновская Н.* Макомы и узбекская симфоническая музыка // Советская музыкальная культура: История. Традиции. Современность. М.: Советский композитор, 1980. С. 107–135.

Образцы нетрадиционных ансамблей есть и у композиторов-авангардистов, подробнее об этом — в разделе II.6, в котором рассмотрено ещё более «экзотическое» сочинение Караева «Вавилонская башня».

[283] Мугам — это ведущий музыкальный жанр устно-профессиональной традиции Азербайджана, представляющий собой монодийную циклическую композицию, основанную на импровизационном развитии фазового типа. Мугам — это и конкретный лад с определённой структурой звукоряда и характерными мелодическими моделями. Различают сольный инструментальный и ансамблевый вокально-инструментальный (дестгях) мугам — последний в Азербайджане, как правило, исполняется в сопровождении трио: тар, кяманча и гавал (дэф, нагара).

[284] Одна из 114 сур (глав) Корана.

Скажу честно, заказ, который я получил, не стал для меня полной неожиданностью, я предполагал нечто подобное, ибо некоторые детали предстоящих концертов Jöel обсуждал со мной. Однако получив его, несколько растерялся: я довольно поверхностно знал возможности азербайджанских народных инструментов, их диапазон, настройку, технику игры и т.д. А ведь надо было нафантазировать нечто *нетрадиционное* в использовании *традиционного* инструмента и не дискредитировать при этом «экзотическое» звучание легкомысленным и неглубоким к нему отношением. Кстати, моё опасение не было беспочвенным — через несколько лет, при написании сочинений для смешанного состава Atlas Ensemble некоторые из моих европейских коллег использовали в своих сочинениях наряду со звучанием балабана, тара, кяманчи, канона, уда и звуки льющейся воды, и шорох мятой газетной бумаги, приравняв тем самым нетемперированное звучание народных инструментов к декоративно-шумовому сопровождению.

Но вернёмся к «Xütbə...».

Легче всего мне дался выбор инструмента, им стал тар — король в ряду азербайджанских инструментов, обладающий богатейшими исполнительскими возможностями. Также было ясно, что при написании сочинения ни в коем случае нельзя идти путём, который бытовал в азербайджанской оркестровой музыке в 50-х — 60-х годах прошлого века: создатели «Симфонических мугамов» эксплуатировали лишь «верхний» слой плодороднейшей почвы народной музыки — путь этот сегодня представляется поверхностным и, как следствие, бесперспективным.

Размышления над будущим опусом выстраивались по следующей цепочке:

тар — мугам (какой?) — «композиторская» музыка (какая?) — импровизация тара (выверенное равновесие!) — общая архитектоника композиции — её завершение(!).

Мугам?

Шуштер (Şüştər) — относительно редко используемый в исполнительской практике и более лаконичный, по сравнению со своими собратьями.

«Композиторская» музыка?

Никаких случайностей! К семизвучному звукоряду мугама постепенно добавляются недостающие до 12-ти тонового ряда звуки — выстраивается "die Reihe".

Выверенное равновесие?

В одной из частей мне хотелось услышать подлинную импровизацию...

Тогда... если целая часть отдаётся на откуп творческой фантазии и мастерству солиста, в другой (в других?) тар должен строго следовать воле композитора.

Общая архитектоника композиции — её завершение?

Двух частей, скорее всего, недостаточно... Если (вторая?) часть — «Мугам» — преимущественно сольная, то первая (?) должна быть tutti'йной, яркой, страстной, призывной. «Проповедь»? Тут же вспомнилось: «Проповедь, потоп и молитва» — спасибо, многоуважаемый Игорь Фёдорович! «Проповедь, мугам и молитва» — «Xütbə, muğam və surə»! Итак, финал — молитва, в которой наряду с музыкой из магнитофона раздаётся чтение-распев суры Корана.

Так постепенно возник замысел...

В практической работе над композицией неоценимую помощь мне оказали два музыканта — тарист Мохлет Муслимов (Möhlət Müslümov) и композитор Эльмир Мирзоев (Elmir Mirzəyev). Первый по моей просьбе наиграл на магнитофон свою версию мугама Şüştər, которая легла в основу части Muğam. Он же на премьере этого сочинения, не обладая опытом исполнения современной музыки, сыграл как заправский ансамблист труднейшую «нотную» партию и блестяще импровизировал Şüştər, вызвав бурю оваций в амстердамском Paradiso. Эльмир Мирзоев кропотливо и в мельчайших подробностях расшифровал магнитную запись, которую я затем использовал при написании партитуры.

Сочинение исполнялось в Голландии двумя блоками — премьера на *Tokkelfestival* в 1998 году и через несколько лет — концерты в рамках абонемента Nieuw Ensemble. В этой поездке я сопровождал нашего солиста в качестве переводчика и на одном из концертов стал свидетелем презабавнейшего случая.

Малый зал амстердамского Concertgebouw, уютный, с прекрасной акустикой, был полностью заполнен, доброжелательная публика внимательно вслушивалась в необычное звучание солирующего тара. И дирижёр, и солист полностью растворились в музицировании, и даже автор был загипнотизирован удивительно гармоничным исполнением своего опуса. И вот в какой-то момент Мохлет Муслимов — было это в момент его импровизации, — убаюканный собственным вдохновением, закрыл глаза, опустил голову на грудь и...

Тут надо сказать, что перед каждым исполнением Мохлет самым внимательным образом прослушивал свою старую запись. Делал он это для того, чтобы освежить в памяти последовательность разделов, которая затем была использована в сочинении:

солист-импровизатор, оставаясь в рамках лада, зачастую достаточно свободно строит общую композицию, меняя местами некоторые разделы, пропуская одни, добавляя другие. Таристы высокого класса, каким, несомненно, является наш солист, нередко позволяют себе неожиданные модуляции в другие лады, по ходу исполнения создавая некое синтетическое мугамное действо.

Итак, солист закрыл глаза, полностью погрузился в музицирование и напрочь забыл о том, что должен придерживаться определённого порядка разделов. Его уносило всё дальше и дальше, он вдохновенно импровизировал, путешествуя из раздела в раздел по одному ему ведомой логике, причудливо сочетал разделы из разных ладов... Эд Спаньярд, дирижёр многоопытный и чуткий, всё понял, сориентировался, в одной из оркестровых пауз-цезур остановил ансамбль и стал ждать, когда солист вернётся из своего музыкального путешествия. Через некоторое время солист открыл глаза и с удивлением обнаружил, что находится не в Баку, не в родном апшеронском селении Баладжары, а в самом центре Европы, в одном из лучших её концертных залов. Так же, как дирижёр, мгновенно сориентировался и, ловко смодулировав, вернулся в один из обговоренных разделов, где дирижёр его тут же и подхватил. Часть закончилась вполне благополучно, а благодаря столь неожиданной grand-модуляции, приобрела и некоторую загадочность, понятную, впрочем, лишь автору и музыкантам на сцене.

После первого исполнения опус был посвящён автором двум Музыкантам — солисту и дирижёру. После исполнения в Concertgebouw посвящение можно было бы повторить ещё раз... но так, согласитесь, не бывает.

Исторически сложилась несколько схематизированная традиция различать западный и восточный типы менталитета по отношению к окружающему миру как экстра- и интровертный[285], ориентированный на преобразование, созидание и направленный на созерцание, отражение, открытый, склонный к восприятию диалектики противоположностей и более уравно-

[285] Ещё П. Чаадаев, критикуя позиции славянофильства и выявляя особенности развития разных регионов, в 1837 году писал: «Мир искони делился на две части — Восток и Запад. Это не только географическое деление, но также и порядок вещей, обусловленный самой природой разумного существа: это — два принципа, соответствующие двум динамическим силам природы, две идеи, обнимающие весь жизненный строй человеческого рода. Сосредоточиваясь, углубляясь, замыкаясь в самом себе, созидался человеческий ум на Востоке; раскидываясь вовне, излучаясь во все стороны, борясь со всеми препятствиями, развивается он на Западе» — цит. по: *Чаадаев П.* Апология сумасшедшего. Библиотека «Вехи»: сайт.
URL: http://www.vehi.net/chaadaev/apologiya.html

вешенный, герметичный, сосредоточенный на *моменте равенства себе* (К. Ясперс).

Вопреки упрощённому подходу, не хочется обусловливать медитативность и пространственно-временную статику музыкальных образов Фараджа Караева исключительно спецификой восточного мышления и влиянием азербайджанского мугама — музыка композитора, как и в высшей степени логичная и системная иерархия связей, определяющая драматургию любого, самого парадоксального и, на первый взгляд, «антисистемного» его опуса, в большей степени апеллируют к западному типу рационализма, к структурализму, трактующему музыкальную форму как конструкцию и процесс. Думается, прав Р. Фархадов, называя караевский выбор «скорее, европейским, нежели восточным, скорее, космополитическим, нежели национальным»[286], — впрочем, в отношении художников, чьё личностное формирование так или иначе соприкасается с взаимодействием разных культур, вопрос о долевом соотношении этих культур в творчестве всегда останется актуальным и принципиально неразрешимым[287]. Нельзя не согласиться с А. Амраховой, предлагающей рассматривать мугам «как философский, дискурсивный, ладовый прототип» творческой системы Ф. Караева[288], как нельзя не оценить тонкости наблюдения В. Тарнопольского относительно чувственности и *сентиментальности* караевской музыки[289], «сентиментальности проникновенного и трепетного отношения к красоте музыкального звука»[290] — качества и характеристики, во многом ассоциируемых автором с интеллектуальным постижением, «вслушиванием» в идею мугамата. Истинность или ложность этих предположений мог бы подтвердить / опровергнуть лишь сам композитор, однако, избегая однозначности выводов и наукообразия рассуждений, он, как это бывало не раз, наверняка предпочтёт насреддиновское *вы ищете там, где ничего не скрыто.*

«Xütbə, muğam və surə» являет собой одну из возможных версий культурного соприкосновения Востока и Запада — взгляд современного российского

---

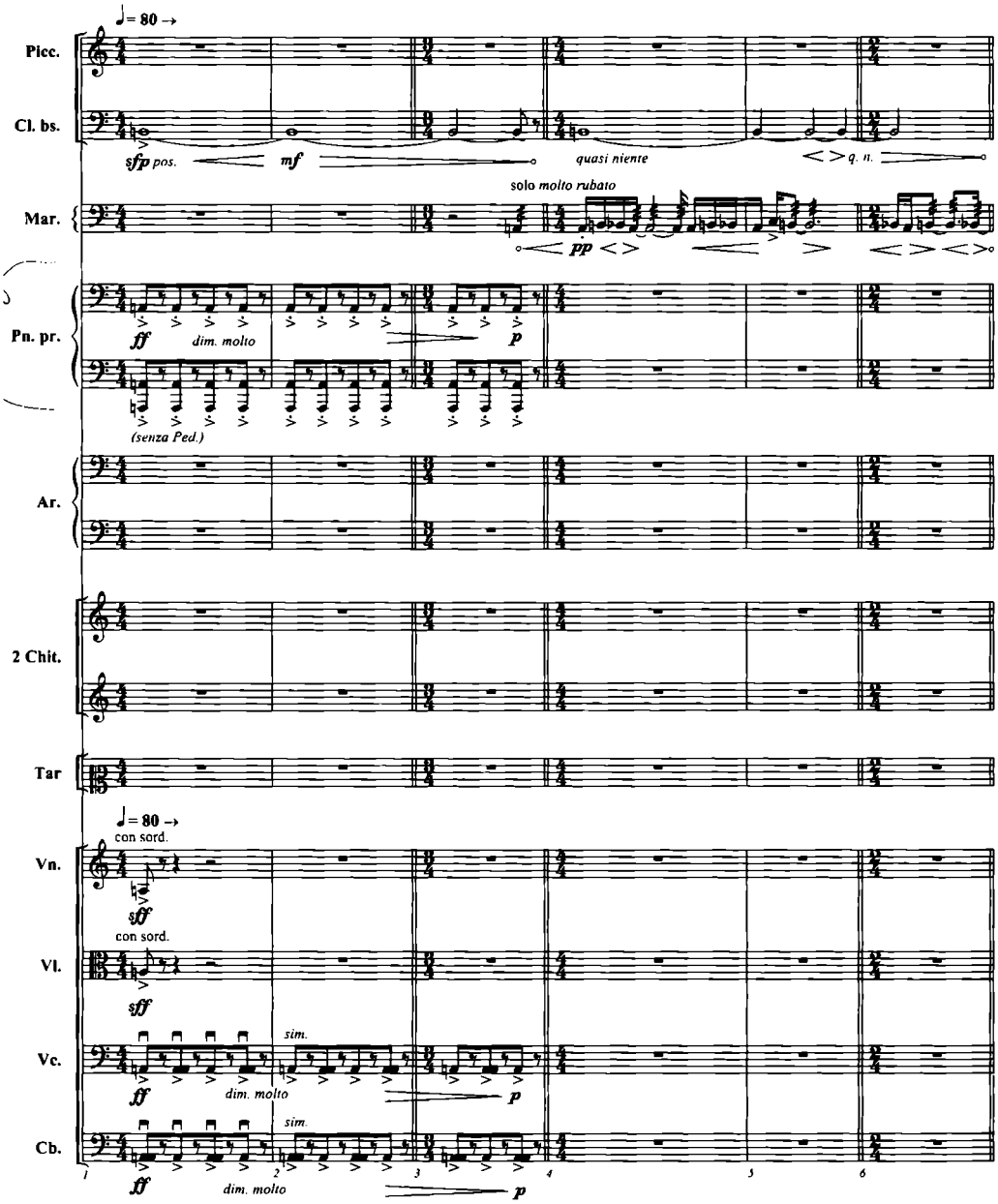
[286] Цит. по: *Фархадов Р., Тарнопольский В.* Напряжение Фараджа Караева / Беседы о творчестве Фараджа Караева // Музыкальная жизнь. 2006. № 1. С. 39.

[287] В очередной раз обратимся к «Хазарскому словарю» М. Павича, где в *Записи о путнице и школе* прочтём следующее: «У путницы был паспорт, который на Востоке считался западным, а на Западе восточным. Так что он вызывал подозрения и там, и там, а она сама бросала две тени — одну направо, другую налево» — цит. по: [93, с. 163–164]. Едва ли удастся найти более удачную литературную метафору для статусной характеристики музыканта, ощущающего себя наследником всей многовековой культуры.

[288] Цит. по: [1, с. 34].

[289] В. Тарнопольский справедливо указывает на удивительную органичность караевского сочетания «выверенной, рациональной технологичности и эмоциональной ко всему сопричастности и сопереживаемости» — см.: *Тарнопольский В.* (Не)сентиментальное послание с вопросами для В. Тарнопольского // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 23.

[290] Цит. по: *Фархадов Р., Тарнопольский В.* Напряжение Фараджа Караева / Беседы о творчестве Фараджа Караева // Музыкальная жизнь. 2006. № 1. С. 39.

58.

музыканта-европейца, испытывающего глубочайший пиетет к собственным национальным корням. *Восточное*, персонифицированное в тембре тара, жанровой сфере мугама и канонической традиции чтения суры, вступает во взаимодействие с *западным*, в понятийный комплекс которого включены инструментарий, приёмы композиторской техники, а также сам способ репрезентации и бытования сочинения. Каждая из частей композиции по-своему

вписана в пространство культурного диалога, рассмотрение сути которого является задачей данного раздела исследования.

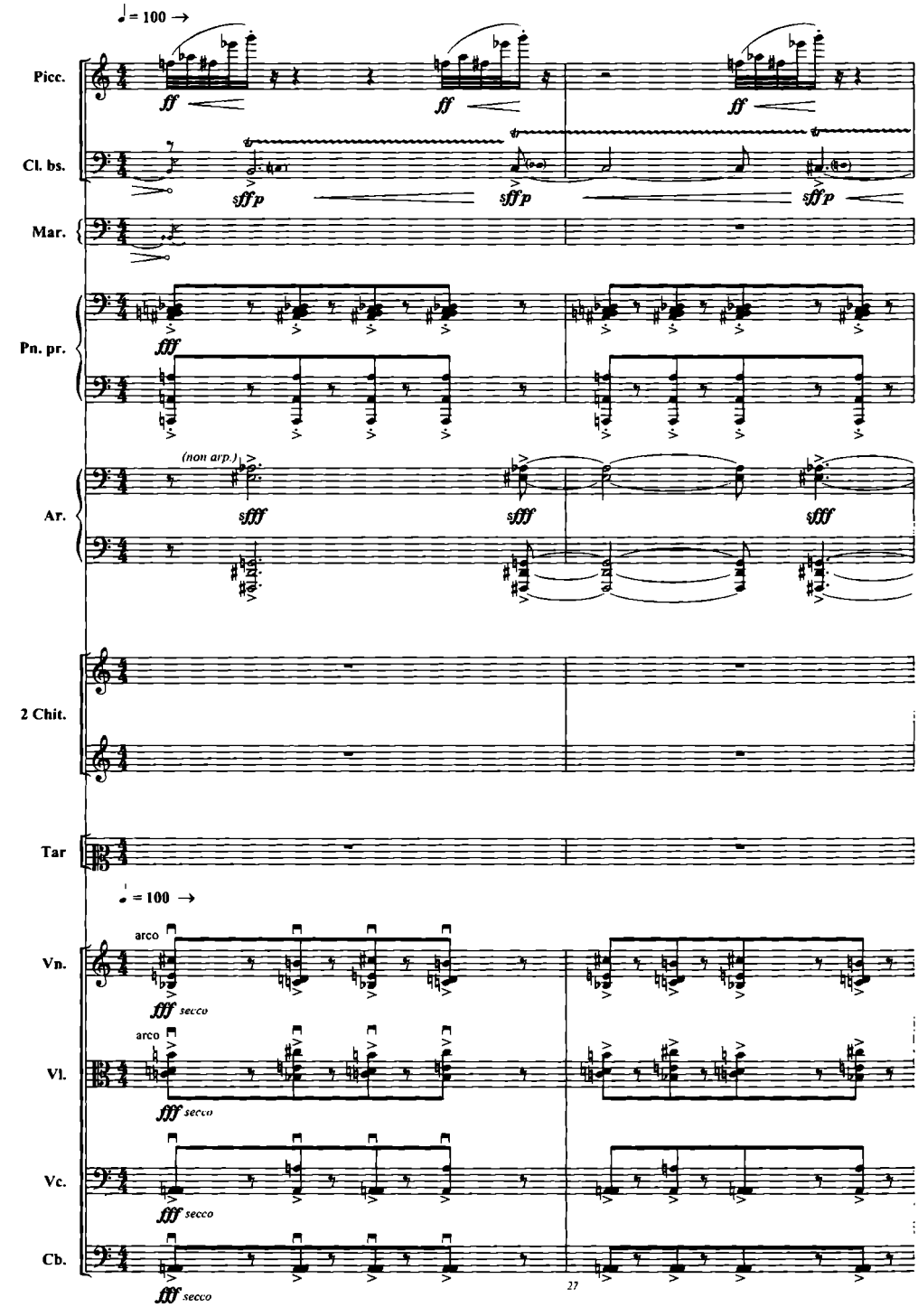
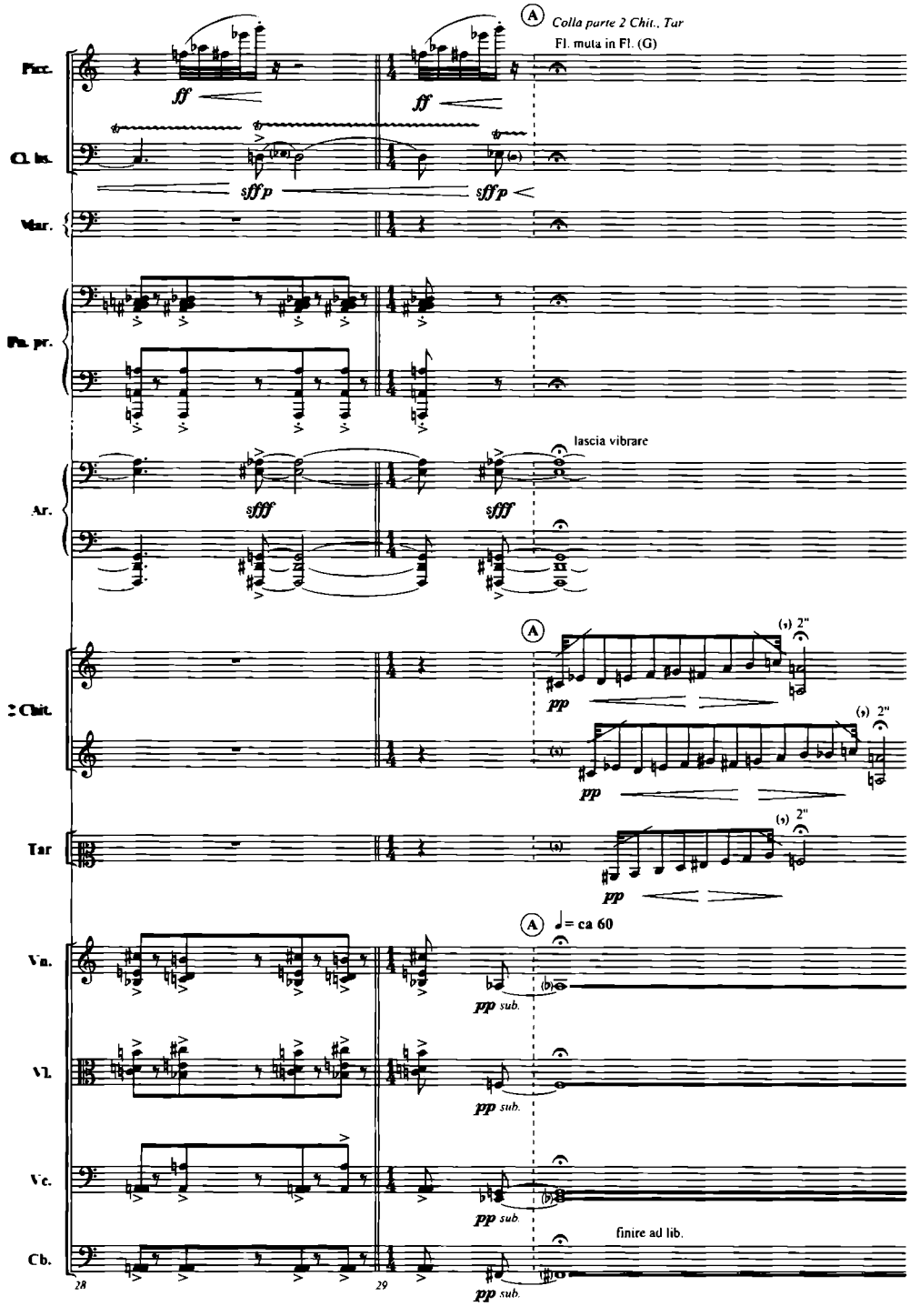
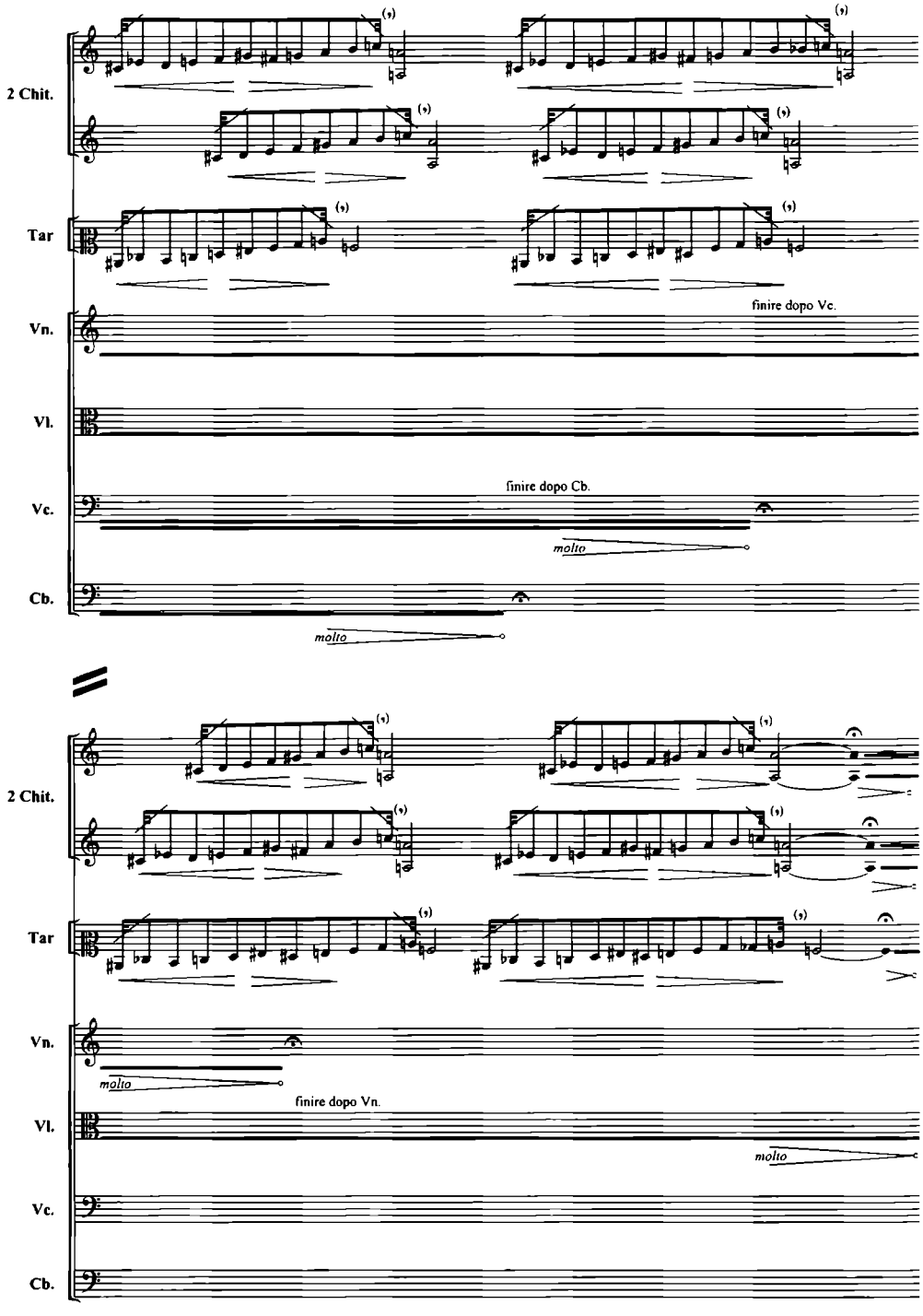
Одним из драматургических векторов первой части становится постепенное выделение тара из тембрового ансамбля, наделение его функциями солиста, определяющего границы и формы совместного музицирования. Инструментальный комплекс, экспонированный в начале, образован методом темброво-фактурной комплементарности, в образном плане ассоциируясь с провозглашением некоего сурового императива (tutti) и следующей за ним реакцией-рефлексией (solo): жёстко-метричной акцентности *ff* фортепиано и струнных противостоит прихотливая ритмика низкой маримбы, поддержанной тихим (*quasi niente*) протянутым *a* бас-кларнета. Разнообразные гемигруппы, складывающиеся в результате интонационного «плетения», впоследствии станут основой будущей серии (см. пример 58).

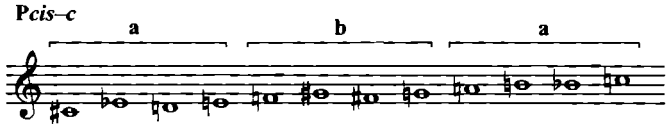
Пятикратно воспроизведённая формула от раза к разу усложняется: меняется темп, подключаются новые тембры, расщепляется унисон вертикали, с тем, чтобы в т. 26 сформировать ритмическое полиостинато на основе полной хроматической системы. Пять «вспархивающих» фигур флейты предшествуют введению новой тембровой группы: канона двух гитар и тара — пяти вариаций из звуков серии, основанных на пропуске / добавлении тонов и поочерёдно перебираемых каждым из голосов (буква A партитуры)[291] (см. пример 59).

Серия формируется путём достраивания мелодической линии маримбы до 12 звуков и обладает свойством частичной внутренней симметрии: помимо взаимного тождества крайних четырёхзвучных сегментов, графический «росчерк» каждого из них образует крестообразную фигуру — возможно, не совсем случайное совпадение, учитывая специфику привлечённого материала и концепцию сочинения в целом (см. пример 60).

Последующие страницы партитуры варьируют экспонированный музыкальный материал: цифры (дирижируемые разделы) соответствуют разработке начального тематического комплекса, буквы (алеаторические, недирижируемые разделы) — изложению пермутационных серийных версий. Внутри каждого из фактурных пластов тембровая и ритмическая идеи подвергаются развитию: так, в ц. 1 реплика маримбы превращается в бесконечный канон, распределённый между альтовой флейтой, скрипкой и альтом, а в ц. 2 равномерная акцентная пульсация уступает место разреженным одиночным ударам, отмечающим начало тактов. Область серийного канона постепенно расширяется, к трио струнных щипковых добавляются маримба и фортепиано (буква C), а затем — струнные и бас-кларнет (буква D).

[291] Варьируется количество тонов, при этом строгая поступенность роста ряда от 8 до 12 звуков выдержана только в пяти репликах тара, в партиях обеих гитар варианты свободно комбинируются, не будучи обусловлены закономерностями арифметической прогрессии.

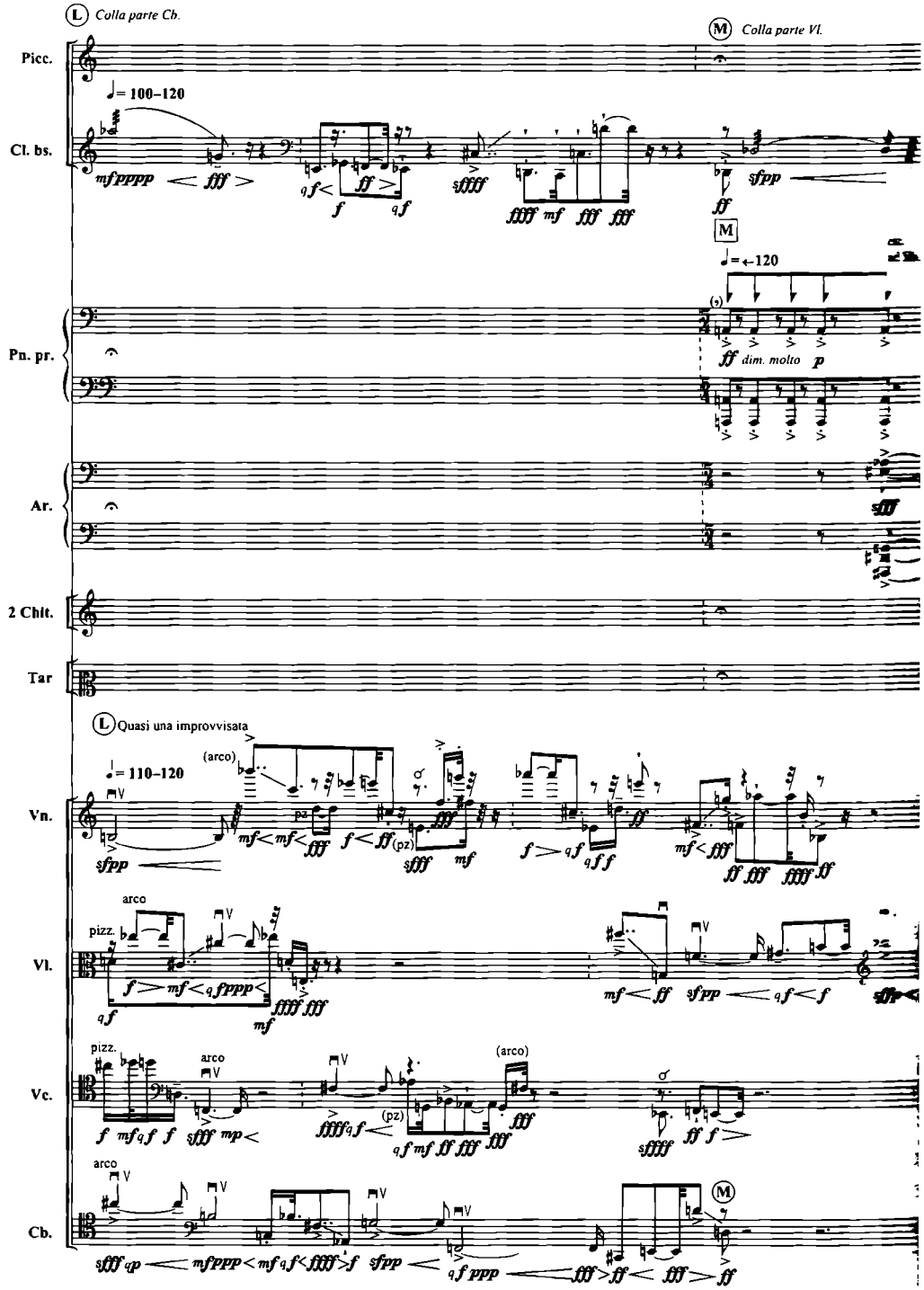
59.

♩ = 100 →
Picc.
Cl. bs.
Mar.
Pn. pr.
Ar.
2 Chit.
Tar
♩ = 100 →
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.
(non arp.)
arco
secco
27

Picc.
Cl. in.
Mar.
Pn. pr.
Ar.
2 Chit.
Tar
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.
A
Colla parte 2 Chit., Tar
Fl. muta in Fl. (G)
ff
sff p
sfff
lascia vibrare
pp
(♪) 2"
A
♩= ca 60
pp sub.
finire ad lib.
28
29

2 Chit.
Tar
Vn.
finire dopo Vc.
Vl.
Vc.
finire dopo Cb.
molto
Cb.
molto
2 Chit.
Tar
Vn.
molto
finire dopo Vn.
Vl.
molto
Vc.
Cb.

60.

Ц. 3 (тт. 65–67) знаменует достижение определённой вехи формы: это тембро-динамическая «изнанка» предшествующего развития, сопровождаемая обменом функциями между участниками инструментального ансамбля — прежде агрессивный в своей настойчивости императив-ostinato теперь произносится «шёпотом» струнных (*con sordino, pizzicato*) и маримбы (*tremolo* в большой октаве на *a*), реплика-рефлексия отдана басовой флейте, а «вспархивающая» фигурка флейты переместилась в нижний регистр бас-кларнета. Последовательное применение техники усечения действует на уровнях метрики (5/4 – 4/4 – 3/4), динамики (*pp*> – *ppp*> – *pppp*>) и звукового (интервального) состава отдельных партий (5 – 4 – 3 – (2)); в свою очередь, реплика басовой флейты разрастается обратно пропорционально, постепенно достраиваясь до двенадцатизвукового ряда и вливаясь в комплекс голосов, канонически излагающих серию[292]. В букве J серийный канон оборачивается вспять, превращаясь в движущийся хроматический кластер и одновременно меняя динамический облик с *pp* на *ff*. Определённым итогом предшествующего развития становится и принцип совмещения по вертикали фактурно-тематических пластов, ранее разведённых во времени. В ц. 4 (буква К) музыка недирижируемая и музыка дирижируемая составляют единый комплекс, регулируемый всё тем же принципом логогрифа — пропорциональным количественным убыванием метрических долей и звуков в тактах.

С буквы L и до конца исчезает тактовая нумерация — это полностью алеаторический раздел *quasi una improvvisata*, вводящий новую фактурную форму в облике пуантилистически разбросанной по разным регистрам широкой интервалики. В основе мелодики лежит принцип модификации основного серийного ряда, кроме того, другие параметры звука — динамика, артикуляция и, частично, область длительностей — обретают собственные шкалы единиц, что в целом даёт иллюзию созидания жёсткой сериальной структуры, в которой каждый из составляющих элементов не случаен и занимает отведённое только ему место (см. пример 61).

Фактически же происходит обратный процесс, связанный с постепенным высвобождением импровизационного начала, и каждая следующая буква партитуры выдвигает своего солиста (*colla parte...*) — ведущую в данном разделе инструментальную партию.

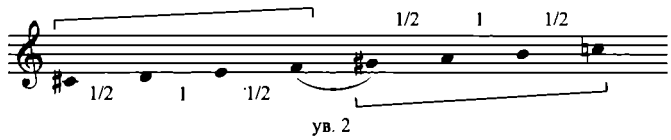
[292] Особым тембровым изыском становится диалог арфы и маримбы (буквы Н и I) — последним серийным звуком всякий раз оказывается повисающая в звуковом пространстве «капля» маримбы, полагающая предел арфовой фигурации.

61.

Ⓛ Colla parte Cb.
Ⓜ Colla parte Vl.
Picc.
Cl. bs.
Pn. pr.
Ar.
2 Chit.
Tar
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.
♩= 100–120
♩= ←120
dim. molto
Ⓛ Quasi una improvvisata
♩= 110–120
(arco)
pizz.
arco
(pz)

В вибрирующее звуковое поле периодически вторгаются реминисценции предшествующего материала в виде остинатных включений или канонических фигураций, последние уже с буквы S сопровождаются короткими вставками-импровизациями тара — вначале в основном тоне *cis* (головной тон серии), впоследствии — в тонах *e, fis, g* и *d*, то есть в имманентном ладовом пространстве, не зависимом от контекста. Реплики тара становятся всё более протяжёнными и в буквах Aa, Bb и Cc, на фоне истаивающей звучности других инструментов, он окончательно перенимает функции солиста — вводится секундовый хронометраж, регламентирующий продолжительность разделов импровизации, да и сами разделы наделяются определённой функциональностью в соответствии с правилами, сложившимися в жанре мугама.

Вместе с переходом *attacca* ко второй части «выключается» последний из тембров распавшегося ансамбля и на звуковой авансцене воцаряется тар, исполняющий мугам в ладу *Şüştər* — одном из семи основных ладов азербайджанской модальной системы. Мугам звучит целиком, не прерываясь, его интонационное становление напрямую связано с процессом развёртывания лада — каждая фаза на пути мелодического прорастания обладает своей протяжённостью и определяется канонизированной последовательностью опеваемых местных опорных тонов. Звукоряд лада *Şüştər* — лада, традиционно соотносимого с выражением чувства глубокой печали, — состоит из поступенного ряда чистых квинт; его образуют два идентичных друг другу тетрахорда, которые построены по формуле [½ – 1 – ½] и соединены таким образом, что между последним тоном нижнего и первым тоном верхнего тетрахордов образуется интервал увеличенной секунды. При этом тоникой лада является вторая ступень верхнего тетрахорда[293].

Анализ ладовой структуры мелодии солирующего тара выявляет её генетическое родство структуре серии первой части, более того — совпадают высотные позиции обеих линий. Первая реплика тара, в контексте серийного канона выступая в облике одной из разновидностей пермутации основного ряда, фактически репрезентировала полную форму звукоряда лада *Şüştər* в тоне *a*:

62.

В структурном и позиционном единообразии интонационных моделей разных звуковысотных систем — ключ к единству звукового мира «Xütbə...», это та общая основа, на которую «нанизаны» специфические, присущие каждой из взаимодействующих сторон признаки и закономерности.

[293] См.: [31, с. 67–70].

Импровизируя, солист-тарист руководствуется логикой восхождения от самого низкого регистра к самому высокому (зона, обозначенная буквами G_2–H); после достижения кульминации наступает спад, характеризуемый постепенным разрежением эмоциональной концентрации, — драматургический принцип «волны» так же канонизирован мугамной практикой, как и психоэмоциональное содержание, закреплённое за тем или иным ладом[294]. В этом соединении канонического (стабильного) и свободно-импровизационного (мобильного) заключена суть жанра и композиции мугама, в котором разделы речитативного склада (более свободные в отношении ритма, но строго следующие ладовому плану) чередуются с чётко метризованными секциями (с определённой ритмикой, однако менее регламентированными в ладовом отношении)[295].

В караевской «Xütbə, muğam və surə» сцепление разделов мугама *Şüştər* образует форму второго порядка, смещающую границы более крупного композиционного членения. Начало её — в последних звуковых событиях первой части, а окончательное становление происходит уже в масштабе всей второй части. Из исходного интонационного зерна — ладовой попевки — путём непрерывных вариантных преобразований рождается пространная временная структура, неизменно пребывающая в одном образно-эмоциональном статусе: богато нюансированная медитация, созерцание, обращённое к глубинам объекта созерцания. Последовательно исполняются отделы *Tərkib, Çahargah, Maje-Şüştər, Rəng, Tərkib, Tərkib-dəşti, Segah, Ayağ, Kiçik məsnəvi*, музыкальное содержание которых варьируется, в строгом соответствии с правилами образования синтаксической структуры мугама[296]: опевание тонов, рост мелодической ячейки, обыгрывание изощрённой мелизматики, свободная речитация или танцевальный фрагмент с чётким ритмом, ладовая модуляция.

На границах разделов, отмеченных в партитуре сменой букв, соло тара поддержано краткими репликами инструментального ансамбля — форшлагами-призвуками *quasi niente*, невесомым обертоновым подзвучиванием, протянутыми звуками *ppp* и легчайшими репетициями. Вместо одной из гитар звучит мандолина, затем — банджо, басовую флейту сменяет флейта-piccolo. Аккомпанирующие вставки предельно деликатны — вертикализованная звуковая «капля» (A, B), тихий гул басовой струны форте-

[294] От мастерства исполнителя во многом зависит выявление сонорных свойств лада, разработка звуковых пластов — основы фазового развития мугама.

[295] К последним относятся *тесниfы* (вокальные разделы) и *ренги* (инструментальные разделы) — см. [31].

[296] Так, к примеру, первая фраза *Maje-Şüştər* должна закончиться в начале второго такта на нижней кварте тоники, а ответная фраза в начале четвёртого такта — на тонике (*maje*); первую фразу *Tərkib* следует начинать с верхнего вводного тона тоники, а ответную фразу в начале четвёртого такта обязательно оканчивать на тонике лада, и т. д. [Там же. С. 69].

Çahargah (Чаргях) и *Segah* (Сегях) — это названия самостоятельных ладовых образований, вместе с ладом *Şüştər* входящих в систему основных азербайджанских ладов.

пиано от удара мягкой палочкой (C), канон гитары и банджо в ладу *Şüştər* и в ритмическом подражании тару (F_1, *quasi improvvisata*), пуантилистическая звуковая россыпь (G_2–G_3) или одиночные флажолеты контрабаса (H–K_2). Переход *attacca* к третьей части (M) собирает весь тембровый ансамбль в одиннадцатизвуковую хроматическую вертикаль-репетицию[297], истончающуюся в тишину, из которой неожиданно возникает голос имама — магнитная лента с записью чтения молитвы.

Айаты (строфы) суры с обеих сторон отграничены паузами[298], причём по длительности беззвучие ансамбля после чтения и перед началом совместного музицирования равно самому чтению — по замыслу композитора в этот момент музыканты должны проговаривать про себя то, что было сказано муллой. Единственный персонаж, допущенный в святая святых послемолитвенной тишины, — это приглушённый тембр маримбы, низкий тремолирующий звук, высотная позиция которого всякий раз приблизительно соответствует высотной позиции голоса имама в финальной точке молитвенного высказывания. Этот инструментальный тембр и воспринимается как отзвук человеческого голоса — словно перенимая функции говорящего и одновременно резюмируя сказанное, впоследствии в общем ансамбле маримба воспроизводит линию голосовой мелодии имама, имитирует читающего Коран[299]. Текстo-музыкальный контекст третьей части «Xütbə...» делает прозрачной смысловую суть сольного тембра маримбы в первой части — его семантику проповедника, несущего откровение слова Божьего.

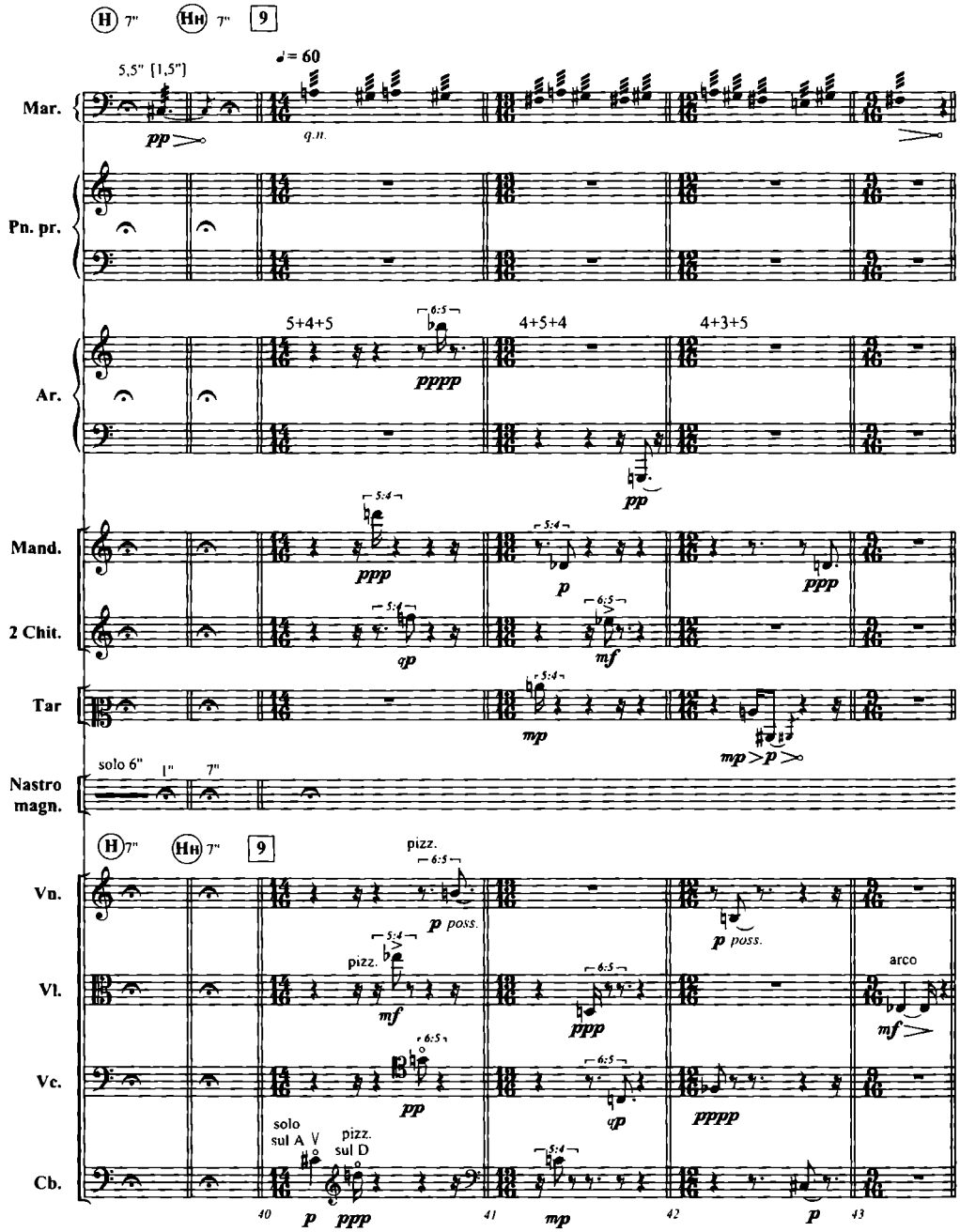
В тишайшей звуковой полифонии ансамблевых включений комментарий-реакция на чтение священного текста обретает различные формы: одиночные инструментальные реплики, включающие от одного до нескольких звуков[300], или протяжённые фразы, сплетённые в технике канона, — более пространное «обсуждение» темы, обмен «мнениями» в рамках тембрового полилога. Соответственно разнится и фактурно-ритмический облик разделов: от точечного

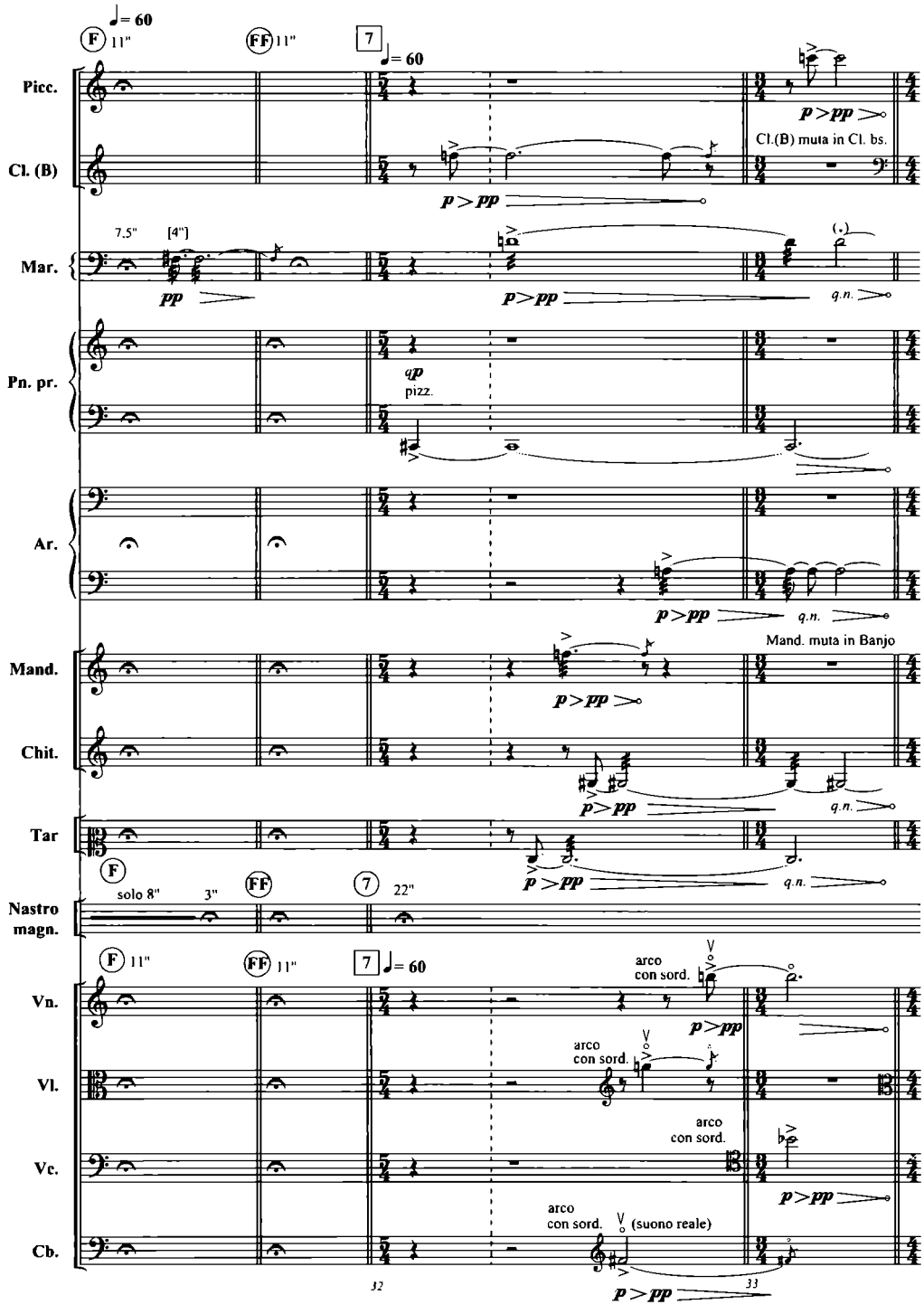
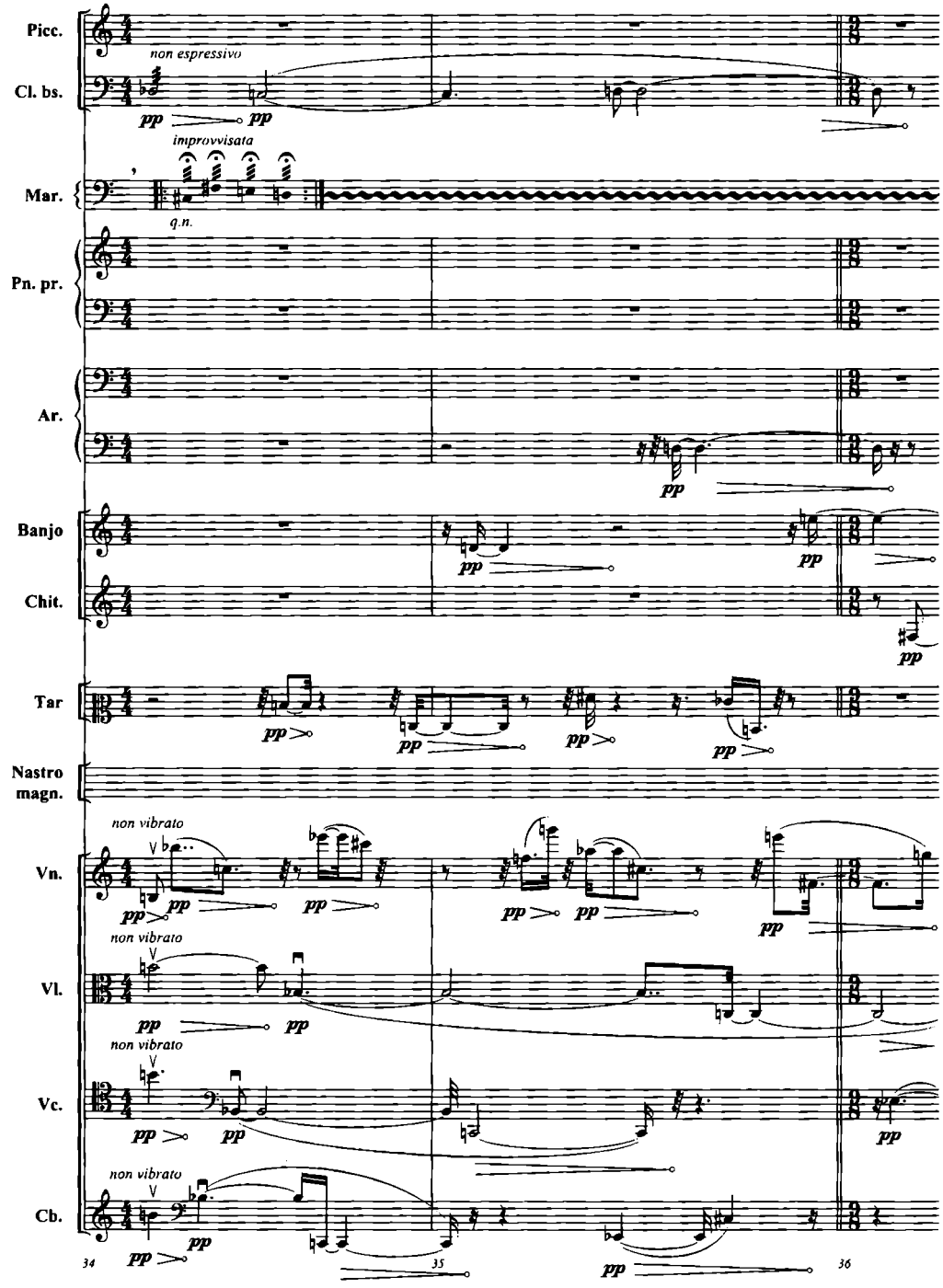
[297] У струнных и маримбы ремарка *quasi saltando*.

[298] Каждая сура содержит одно откровение и делится на отдельные высказывания — *аяты*, — чтение которых перемежается молчанием. За исключением первой, суры расположены в порядке убывания длины. В 75 суре Воскресение (Аль-Кийама) 40 айатов — Ф. Караев группирует их в 21 раздел, в соответствии с первоисточником — записью молитвы. В *Приложении II–1* помещены три варианта перевода-толкования (тафсира) 75 суры: версия исламского института Аль-Азхар, перевод смыслов Валерии (Иман) Пороховой и поэтическая компиляция Фараджа Караева.

[299] Партия маримбы автономна от остальных инструментальных партий, она исполняется свободно — *quasi una improvvisata*, — наподобие мелодизированной речитации.

[300] Описывая риторическую фигуру *tmesis* из словаря теории музыки XVII века, характеризуемую разрыванием слов паузами, Е. Назайкинский подчёркивает отсутствие логической изолированности слов как один из основополагающих моментов: «Напротив, весь эффект фигуры *tmesis* в том и состоит, что паузы вторгаются в связную линию музыкально-речевой интонации, остающуюся связной» — цит. по: [85, с. 205].

63.

пуантилизма пронизанной пустотами звуковой ткани (ц. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20 — см. пример 63) — до мелодических линий широкого дыхания, соединённых в разнопропорциональном каноне (ц. 2, 7, 14, 16, 18 — см. пример 64 и *Приложение III–5*).

64.

Picc.
Cl. (B)
Mar.
Pn. pr.
Ar.
Mand.
Chit.
Tar
Nastro magn.
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.
Cl.(B) muta in Cl. bs.
Mand. muta in Banjo
pizz.
arco con sord.
(suono reale)
solo 8"
3"
22"
11"
7.5"
[4"]
q.n.
32
33

Picc.
Cl. bs.
non espressivo
pp
pp
improvvisata
Mar.
q.n.
Pn. pr.
Ar.
Banjo
Chit.
Tar
Nastro magn.
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.
non vibrato
34
35
36

В последнем случае вступают в силу организующие закономерности серийных преобразований — из главного ряда образуются производные ряды, контрапунктически излагаемые разными группами инструментов: одиннадцатизвуковая последовательность — струнным квартетом и бас-кларнетом, семизвуковая — ансамблем тара, гитары, банджо, арфы и фортепиано. Эти неполные ряды складываются постепенно, от цифры к цифре наращивая количество звуков[301]: если в ц. 2 их наложение воспринимается как комплементарное звуковое дополнение друг друга, взаимный вклад в деле конструирования общего гемитонного поля (8+3), то в ц. 7 и далее, вместе с ростом рядов, становится более очевидной их тематическая самостоятельность. Как и производность от основного ряда — в начале каждого из указанных фрагментов он постепенно набирается разнорегистровой тембровой вертикалью, причём порядок введения звуков в масштабе всего звукового пространства, вибрирующего в динамике *ppp – pppp – quasi niente*, остаётся неизменным.

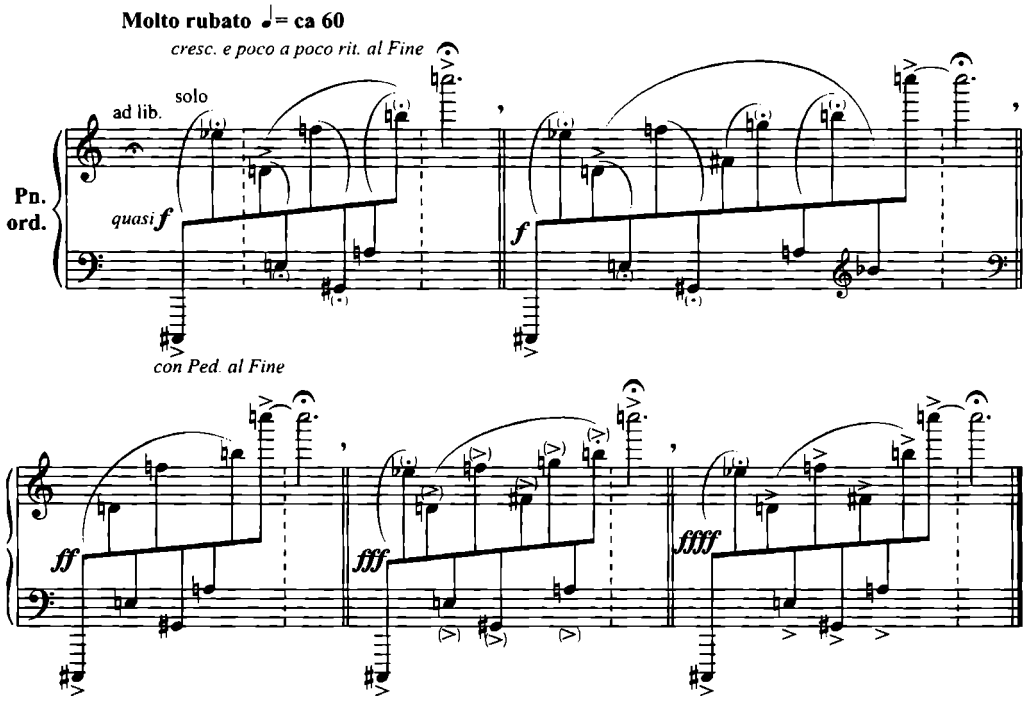
В обеих инструментальных группах методом серийного развития является канон, расслаивающий единую тему по голосам, организованным разными ритмическими пропорциями, при этом действует принцип тембровой ротации, согласно которому функции ритмического инварианта по очереди переходят к разным инструментальным партиям. Так, в приведённом фрагменте *Приложения III–5* это мелодии бас-кларнета (первый производный ряд) и гитары (второй производный ряд), каждая из которых соответственно воспроизводится в двукратном (альт и фортепиано), трёхкратном (скрипка и тар), четырёхкратном (контрабас и банджо) и пятикратном (виолончель и арфа) ритмическом увеличении.

Финальная каденция (буква U) — соло фортепиано — вводит реминисценцию материала начала сочинения и представляет собой пять фигураций-*anabasis*, впервые озвученных трио щипковых в букве A первой части (см. пример 59). Объемля регистровую палитру в диапазоне шести октав, основной ряд-серия чисто визуально восстанавливает свою утерянную линейную структуру, а новый характер артикуляции и динамики преобразует тихий шёпот в исполненный убеждённости постулат-провозглашение (см. пример 65).

«Xütbə, muğam və surə» является редким образцом интертекстуальности высшего порядка, когда в функции целостного законченного текста выступает традиция — народная художественная (мугамная импровизация) и религиозная каноническая (чтение суры). Традиция не столько интерпретируемая — в авторском подходе нет ни иронии, ни желания исказить или разрушить, — сколько побуждающая к размышлению, обращающая в глубины собственного культурного сознания, в большей степени комментирующая, нежели комментируемая. Сочинение это уникально и в творчестве Фараджа Караева — нигде больше категория *восточного* не запечатлена с такой концентрированной

[301] Вместе с увеличением протяжённости самих фрагментов — от четырёх тактов (ц. 2) до семи (ц. 14, 16, 18).

65.



полнотой[302], нигде столь последовательно не выстраивает драматургию и форму. Музыкальная композиция вырастает из заданной традицией структуры, деликатно встраиваясь в оставленные для неё «лакуны» — длительные паузы между чтением строк молитвы или «каденции», членящие разделы мугамной импровизации. Аналогичный принцип лежит в основе организации музыкальной ткани: вписывая двенадцатизвуковую серию в звукоряд лада *Şüştər* и выводя из неё хроматические поля, композитор сближает разные техники и системы звуковысотности — модальность и серийность[303], — не смешивая их, но сохраняя за каждой свой, темброво и жанрово персонифицированный ареал действия.

Дорог, ведущих только в одну сторону, не бывает. Как не существует в контексте планетарной цивилизации одноструктурных и одноязычных культурно-семиотических объектов, отрицающих саму идею коммуникации, интеграции в единое целое нетождественных моделей и кодов сознания.

---

[302] Если оставить попытки анализировать музыку Караева с позиции влияния мугама и мугамности, то о претворении определённых элементов восточного можно говорить лишь в отношении немногих опусов — отдельных страниц балета «Тени Кобыстана» и монооперы «Путешествие к любви», а также сочинения «Вавилонская башня», речь о котором — впереди (см. раздел II.6).

[303] Впрочем, родство этих систем обусловлено не только общим высотным параметром, но и наличием линейной звукорядной формы с центральным тоном.

Сто́ит ли в отношении «Xütbə...» говорить о некоем метаязыковом описании, формирующем единую систему на основе разных диалектов, — о *синтезе* восточного и западного? Или только о соприкосновении, отражающем сам факт параллельного сосуществования разных культурных систем, — соприкосновении, выявляющем сходство и различие, тождество и контраст? Или всё-таки мир един, просто одни и те же вещи и понятия мы называем разными именами? Как ту реку с двумя названиями, в русле которой воды текли одновременно в двух разных направлениях: с запада на восток и с востока на запад[304].

3.8. Переложения и оркестровки: «Hommage à Alexei Lubimov»

В одном из интервью на вопрос о характере и значении цитат чужой музыки в собственном творчестве Фарадж Караев с присущими ему юмором и провокационностью ответил: «*...переписать своим почерком и признать своим*»[305]. Возможно, наиболее последовательно тенденция *переписывания* реализует себя в оркестровках и переложениях целостных опусов — особом жанре караевского творчества, представляющем собой своеобразную индивидуализированную форму интертекстуальных взаимодействий.

Жажда исследования, проникновения в святая святых чужого метода, потребность общения с искусством единомышленников свойственны композиторам разных эпох. XX век не является в этом отношении исключением — вспомним ли удивительную Фугу (Ricercata) Баха–Веберна, многочисленные аранжировки Берио, инструментованные Стравинским баховские хоральные вариации «Vom Himmel hoch» и «Три духовных песнопения» Джезуальдо ди Венозы, «Mozart-Adagio» для скрипки, виолончели и фортепиано А. Пярта или великолепные транскрипции классики, озвученные вокальными ансамблями Swingle Singers, Manhattan transfer и Take 6[306]. Нередко обращение к чужой музыке оборачивается её переосмыслением в контексте иной стилистики — баховская Чакона из Партиты ре минор и «Пять каприсов Паганини» Э. Денисова являются ярчайшими примерами такого подхода[307].

[304] См.: [93, с. 223].

[305] «Редкая разновидность клептомании», как выразился однажды И. Стравинский.

[306] О специфической разновидности переложений — реконструкциях и завершении неоконченных сочинений — см. сноску 5 в разделе II.1.

[307] Г. Григорьева определяет метод стилистического моделирования Э. Денисова как *варьирование вариаций* — вариации на уже состоявшийся вариационный цикл, особый вид обработки, кардинально меняющий облик первоисточника. См.: *Григорьева Г.* Чакона Баха — Денисова: варьирование вариаций // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения. Материалы научной конференции / ред.-сост. В. Ценова. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23). С. 101–106.

Постановка вопроса о природе импульса, породившего то или иное переложение Караева, представляется столь же незначительной, сколь и неуместной: внешний повод, как правило, оказывается лишь отголоском побуждения внутреннего свойства. Любая караевская инструментовка — это бережная авторская интерпретация при максимальной точности в отношении к тексту оригинала, касается ли это «заказных» Десятой сонаты А. Скрябина (1991) и «Синтезов» А. Лурье (2010)[308] или ряда «*не*заказных» транскрипций музыки К. Караева, о которых сам композитор говорит как о «полноценных» самостоятельных произведениях: фортепианная Сонатина и Струнный квартет были переработаны в композиции для струнного оркестра «Quasi una sonatina» (1978)[309] и «Quasi uno concerto grosso» (1998)[310], пять фортепианных прелюдий из Четвёртой тетради — в цикл пьес для органа (2006–2008)[311], фортепианная пьеса «Царскосельская статуя» — в «Quasi una fantasia» для симфонического оркестра (2007)[312], Соната для скрипки и фортепиано — в «Quasi uno concerto» (Концерт № 2) для скрипки и симфонического оркестра (2007)[313],

[308] Переложение Десятой фортепианной сонаты Скрябина для ансамбля солистов выполнено по заказу голландского Schönberg Ensemble и им же впервые исполнено 15.02.1992 в Большом зале Concertgebouw (Амстердам, Голландия), дирижировал Райнберт де Леув (Reinbert de Leeuw). О процессе вынашивания и реализации замысла инструментальной версии композитор образно повествует в эссе «Ненаучные заметки. Из опыта оркестровки Десятой сонаты А. Скрябина» [58], иронично отождествляя себя с героем рассказа Х. Л. Борхеса «Пьер Менар, автор «Дон-Кихота», одержимым идеей сочинения «Дон-Кихота» Сервантеса, — именно такой представлялась композитору стратегия будущего переложения.

Оркестрованный по просьбе В. Тарнопольского фортепианный цикл Лурье «Синтезы» впервые прозвучал 27.03.2010 в исполнении ансамбля солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов.

[309] Премьера состоялась в феврале 1978 года в Большом зале Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова (Баку, Азербайджан) в рамках цикла концертов к 60-летию Кара Караева. Исполнитель — Камерный (струнный) оркестр студентов Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рашид Сеид-заде.

[310] Премьера состоялась 12.04.2008 в концертном зале Азербайджанской государственной филармонии имени М. Магомаева (Баку, Азербайджан) в рамках проекта Министерства культуры и туризма Азербайджана «Лицом к лицу со временем». Исполнитель — Азербайджанский государственный камерный оркестр имени Кара Караева, дирижёр — Владимир Рунчак (Украина).

[311] Часть прелюдий была исполнена 04.11.2006 в Малом зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в рамках XXVIII Международного фестиваля *Московская осень*. Исполнитель — Марианна Высоцкая (org.).

[312] Данная версия ещё не исполнялась, однако прозвучали два переложения для камерных составов — в исполнении Московского Ансамбля Современной Музыки (25.02.2008, Малый зал Московской государственной филармонии, абонемент МГФ «Автора!») и Ансамбля солистов Азербайджанского государственного симфонического оркестра имени Уз. Гаджибекова (25.07.2008, концертный зал музея Лувр (Париж, Франция), концерт к 90-летию Кара Караева, дирижёр — Фахраддин Керимов).

[313] Премьера состоялась 18.11.2008 в Большом зале Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в рамках XXX Международного фестиваля *Московская осень*. Исполнители — симфонический оркестр кафедры оперно-симфонического дирижирования МГК, дирижёр — Анатолий Левин, солист — Дмитрий Коган.

Концерт для скрипки и большого симфонического оркестра обрёл камерную версию (2008)[314].

Ф.К.: В процессе работы над музыкой А.Скрябина, А.Шёнберга и К.Караева у меня постепенно сложилась точка зрения, которую я, абсолютно не претендуя на истину в последней инстанции, никому не навязываю.

Существует два варианта того, что именуется «переложением». Первый — это оркестровка фортепианного сочинения, второй — переоркестровка чужой партитуры. Они в корне отличаются друг от друга, и подход к решению обеих задач различен.

При работе над оркестровкой чужого фортепианного опуса оркестратор рискует оказаться между Сциллой и Харибдой. С одной стороны, у него может возникнуть непреодолимое желание оркестровать так, как, по его мнению, это сделал бы сам автор музыки, — естественное, казалось бы, желание. Но вскоре оно, «естественное», вытесняется другим, не менее заманчивым и притягательным — оркестровать не как автор, но «с точностью до наоборот», причём делается это в твёрдой уверенности, что в «чужую» музыку вносится нечто «своё», глубоко индивидуализированное. Быть или не быть? Если Мастер сумеет выскользнуть из смертельных объятий, у него в руках — быть может, даже и неожиданно для него самого — окажется спасительная нить Ариадны.

Автор фортепианных «Картинок с выставки» — Мусоргский.

Автор оркестровых «Картинок» — Равель. Равель, пропустивший музыку Мусоргского через своё композиторское credo, через свой характер, через своё мировоззрение и создавший абсолютно новый, чисто равелевский опус. Француз Равель, не мудрствуя лукаво, не оркестровал русского Мусорского, а сочинял заново, используя при этом присущие только ему одному оркестровые средства. Такие открытия, как glissando альтов в «Гноме» или solo высокой трубы в «Двух евреях», «подпрыгивающие» fiatti в «Лиможе» или solo саксофона в «Старом замке», да и многие другие, выводят авторство Равеля в разряд неоспоримого. И как итог — «Картинки с выставки» и... «Картинки с выставки».

И лишь в финале равелевских фантазии и мастерства не хватает — слишком неудачна и помпезно-вычурна пьеса Мусоргского. Она не пересочинена, а лишь оркестрована... но — мастерски...

[314] Сочинение не исполнялось.

> Аналогичный пример — Веберн, который оркестровал своё «Музыкальное приношение» своими средствами, своим стилем, на своей нотной бумаге.
>
> Именно в этом направлении шла работа над оркестровым вариантом Десятой сонаты А.Скрябина и Сонаты для скрипки и фортепиано К.Караева.
>
> При переоркестровке же караевского скрипичного концерта «новая» партитура потребовала, на мой взгляд, некоторого обновления и небольшой доводки, по сравнению с оригиналом, и её звучание в некоторых деталях всё же выходит за рамки привычного.

Дань почтения мэтрам нововенской школы — караевские переложения для инструментального ансамбля монодрамы А. Шёнберга «Erwartung» (1999 / 2004)[315] и Концерта для скрипки с оркестром А. Берга (2008)[316]. Работу над сочинением Шёнберга композитор считает одним из самых сложных и интересных художественных проектов своей творческой биографии. Монументальная шёнберговская партитура, рассчитанная на четверной состав оркестра, обрела новый облик в камерной редакции для сопрано, 5 струнных, 5 деревянных духовых, 5 медных, арфы, челесты и ударных[317]. После первого концерта композитор внёс в партитуру некоторые изменения, после чего она была принята в каталог венского издательства *Universal Edition* с пометкой *Fassung für Kammerorchester von Faradsch Karaew 1999 / 2004*.

[315] Премьерные исполнения, принесшие самые лестные отзывы европейской критики, состоялись в 2004 году: 13 сентября в венском Schönberg Center, в концерте, посвящённом 130-летию со дня рождения Шёнберга (Ensemble Kontrapunkte, дирижёр — Peter Keuschnig, солистка — Michaela Luca), 11 и 15 ноября в залах амстердамского Concertgebouw и утрехтского Muziekcentrum Vredenburg (Schönberg Ensemble, дирижёр — Reinbert de Leeuw, солистка — Carol Wilson). Из всех существующих редакций караевская признана лучшей и регулярно исполняется различными европейскими и отечественными коллективами, среди которых — Edmonton Symphony Orchestra, Asko, Ensemble Kontrapunkte, Modelo 62 Ensemble o.l.v Ezequiel, Norrlandsoperan, Mitteleuropäisches Kammerorchester, Студия новой музыки, Новая музыка в Украине, Ансамбль современной музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. К настоящему моменту существует и её сценическая версия, которую представили оркестр Neue Philharmonie Westfalen, дирижёр Bernhard Stengel, режиссёр Bernd Schindowski и солистка Anke Sieloff (Musiktheater, Gelsenkirchen (Германия), 2009).

[316] Премьера состоялась 24.03.10 в Arnold Schönberg Center (Вена, Австрия). Исполнители — Ensemble Reconsil Wien (Австрия), дирижёр — Роланд Фрайзитцер (Roland Freisitzer), солист — Эрнст Ковачич (Ernst Kovacić).

[317] Создание переложений для разнотембрового ансамбля солистов, ориентированных на редукцию больших оркестровых составов, характеризует и практику самого Шёнберга — в частности, его редакции малеровских «Песен странствующего подмастерья» и «Песни о Земле» (последняя завершена венским музыковедом Р. Рином в 1983 году) — см.: *Барсова И.* Густав Малер и Арнольд Шёнберг — авторы оркестровых переложений // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции / ред. Е. Чигарёва, Е. Доленко. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 38). С. 203–215.

Ф. К.: При работе над «новыми» партитурами «Erwartung» Шёнберга и Violinkonzert Берга стояла задача максимально приблизить звучание инструментального ансамбля к грандиозному оркестру, полностью сохранив при этом рисунок и оркестровую ткань оригинала. Основная сложность подобной работы заключается в постоянной нехватке инструментов и трудно сказать, каких из них не хватает больше — деревянных, медных или струнных. Подобный дискомфорт ощущается постоянно, но... именно в преодолении, казалось бы, непреодолимых трудностей и заключается прелесть подобной работы. В Concertgebouw в Амстердаме на пресс-конференции перед исполнением «Erwartung» мне был задан вопрос, как часто при переоркестровке не хватало инструментов и каким образом мне удавалось выходить из критических ситуаций. Пришлось честно признаться, что инструментов не хватало буквально в каждом такте, начиная с первого (sic!), а вот чтобы получить ответ на вторую часть вопроса, лучше всего ознакомиться с партитурой.

Переложение никогда не бывает простой адаптацией нотного текста к иному тембровому контексту, каждая версия, редакция делает прозрачными новый оттенок смысла, грань образа, акцентирует тот или иной нюанс внутренней организации, порой сочинение обретает дополнительный визуальный ряд, а его звучание — иные пространственные характеристики, что меняет музыкальную структуру и формы её репрезентации. Через серию модификаций одной и той же «истории» произведение раскрывается во времени как связь собственных проекций, собрание собственных отражений и метаморфоз.

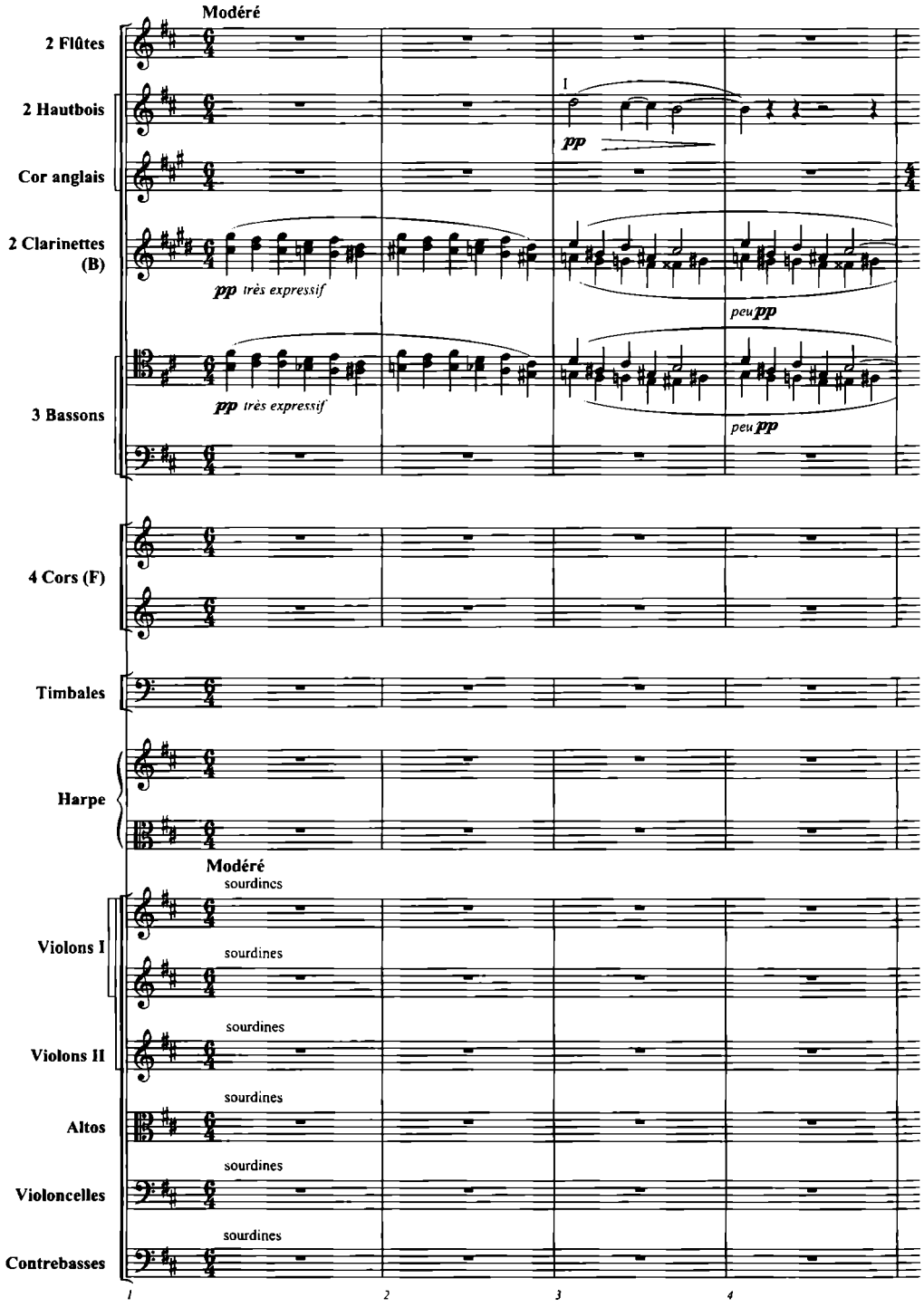
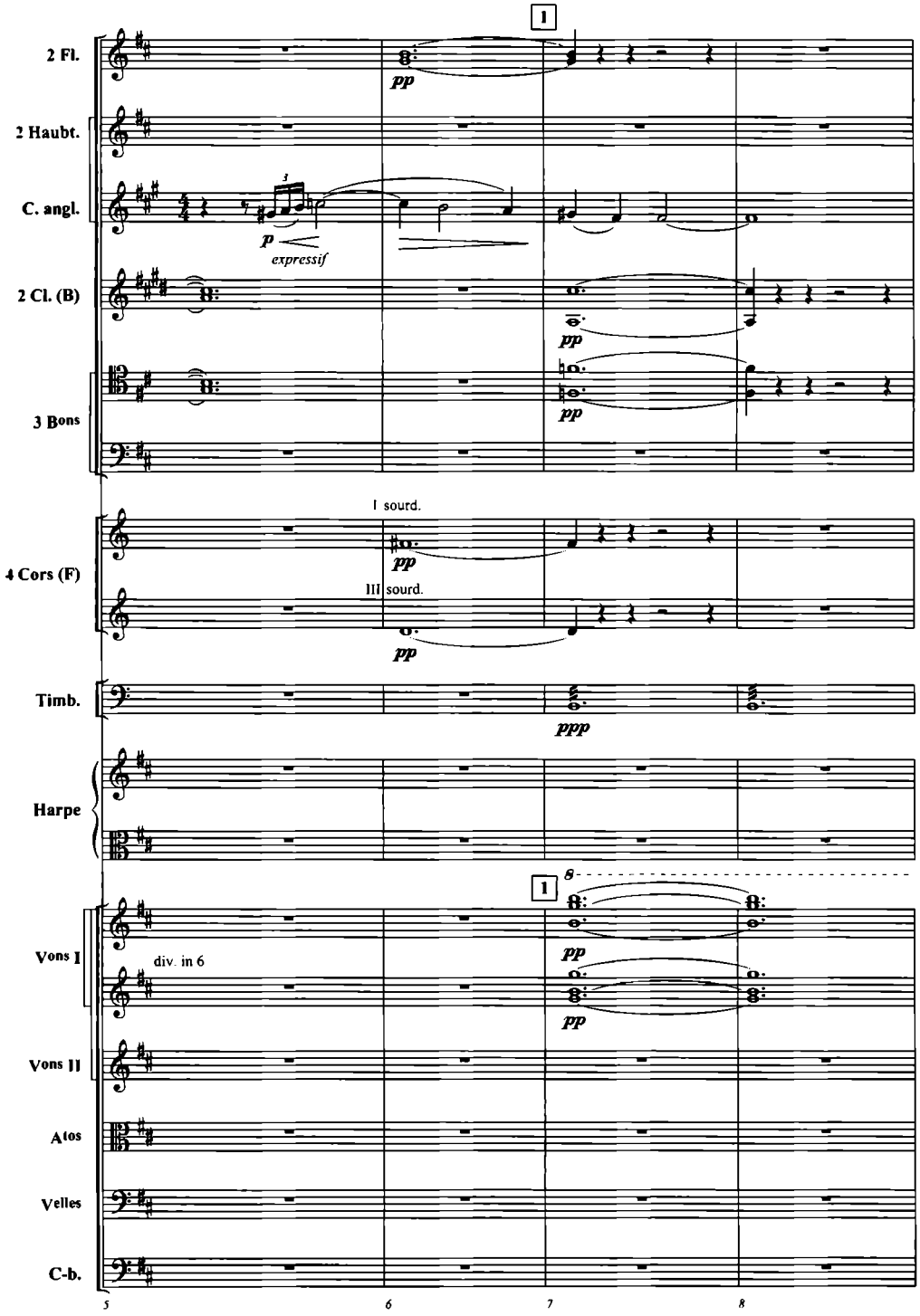
Особый вид транскрипции представляет собой сочинение «**Hommage à Alexei Lubimov**» для сопрано, фортепиано и ансамбля солистов (2004)[318], имеющее загадочный подзаголовок:

Musique de Claude Debussy
Poésie de Stéphane Mallarmé

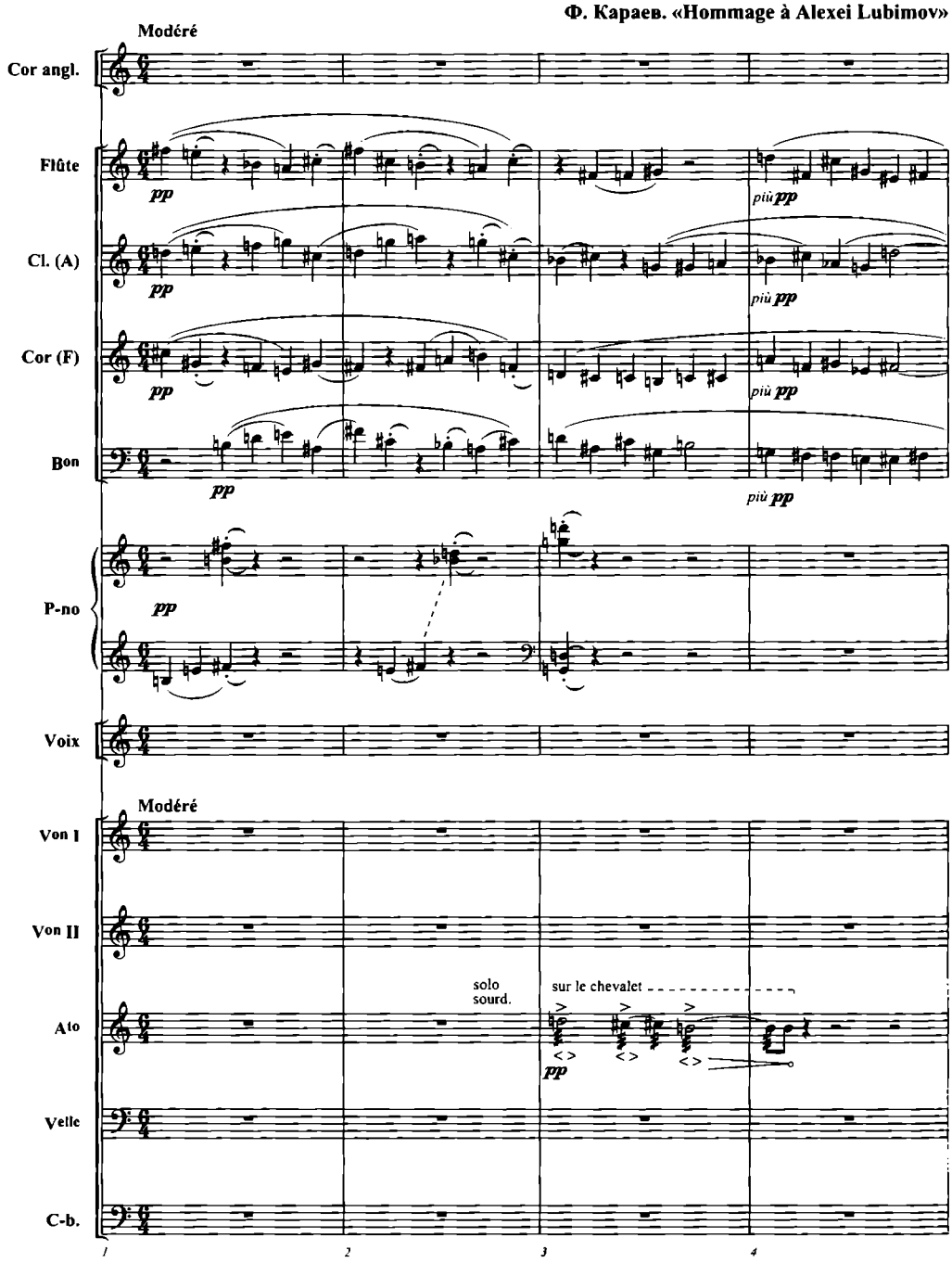
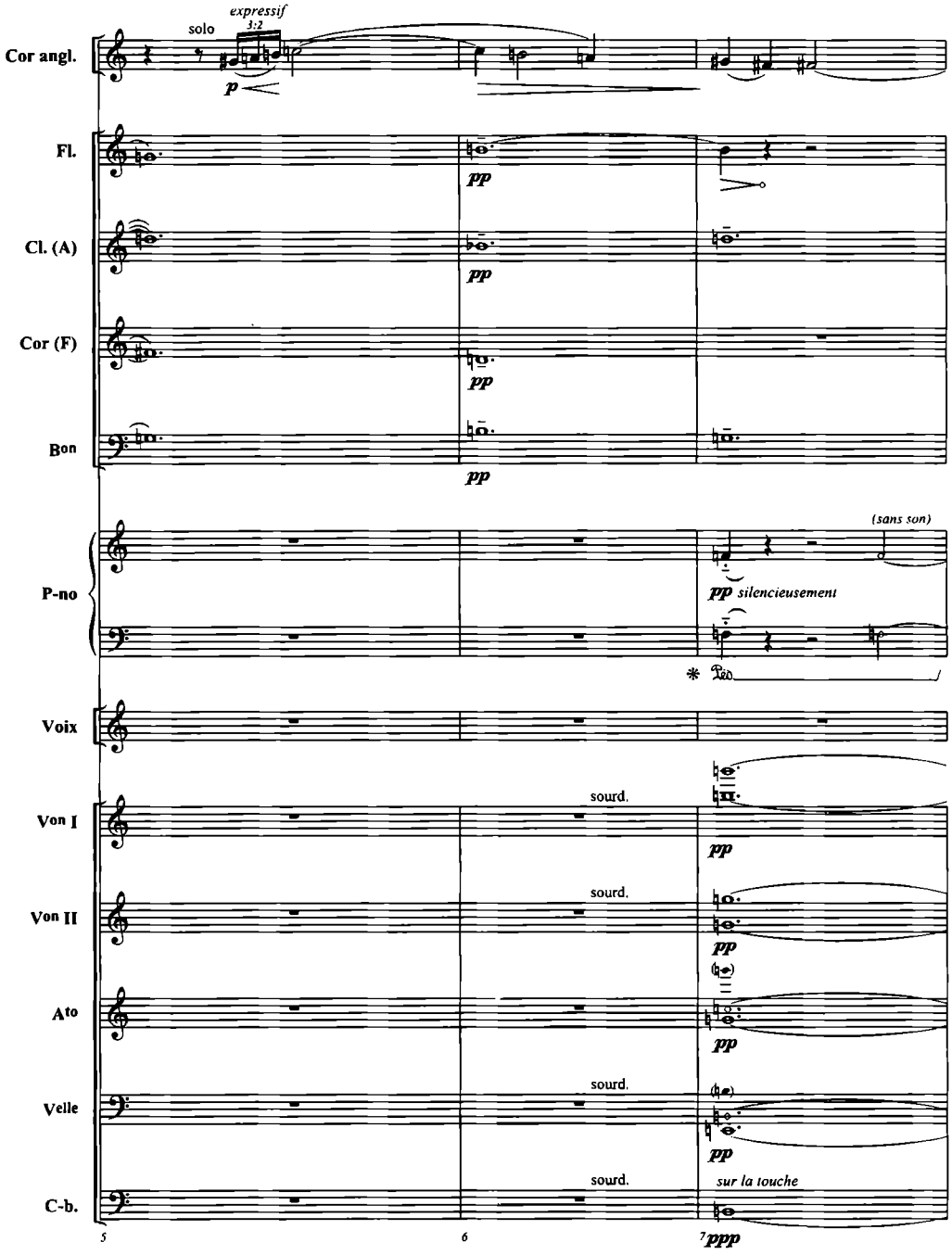
Сознательно самоустраняясь в пользу тандема классиков французского символизма, Караев словно провоцирует очередную дискуссию на тему о функции и значении Автора в современном творческом процессе. Вместе с тем, композиторская ремарка на этот раз — в меньшей степени мистификация, чем кажется на первый взгляд: инструментальной основой опуса, действительно, является музыка «Облаков» из цикла Клода Дебюсси «Ноктюрны», а текстовой — фрагмент эссе Стефана Малларме «Кризис Стиха».

[318] Премьера состоялась 07.03.2007 в Concertgebouw (Амстердам, Голландия). Исполнители — Schönberg Ensemble (Голландия), дирижёр — Райнберт де Леув (Reinbert de Leeuw), солистка — Валери Гюйори (Valérie Guillorit).

66.

К. Дебюсси. «Облака»

1
2 Fl.
pp
2 Haubt.
C. angl.
3
p
expressif
2 Cl. (B)
pp
3 Bons
pp
I sourd.
4 Cors (F)
pp
III sourd.
pp
Timb.
ppp
Harpe
8
1
Vons I
div. in 6
pp
pp
Vons II
Altos
Velles
C-b.
5
6
7
8

67.

Ф. Караев. «Hommage à Alexei Lubimov»

Cor angl.
solo
expressif
3:2
p
Fl.
pp
Cl. (A)
pp
Cor (F)
pp
Bon
pp
P-no
(sans son)
pp silencieusement
Voix
Von I
sourd.
pp
Von II
sourd.
pp
Ato
pp
Velle
sourd.
pp
C-b.
sourd.
sur la touche
5
6
7
ppp

Автор ничего не утаивает, он просто не говорит всей правды — ведь именно ему принадлежит идея соединения уже функционирующих в культуре текстов[319], благодаря ему эти тексты получают новый контекст бытования и, наконец, именно по воле автора слово Малларме обретает мелодику вокального интонирования[320], а музыка Дебюсси — иной тембровый облик в переоркестрованной версии.

Караевская партитура создана в расчёте на ансамбль из 12 инструменталистов, включающий, помимо сопрано и фортепиано, сольный английский рожок, флейту, кларнет in A, фагот, валторну и квинтет струнных — две скрипки, альт, виолончель и контрабас[321]. При фактическом сохранении в редуцированном виде тембрового костяка оригинала кардинальным образом переосмыслены роли составляющих его голосов. Пожалуй, за исключением контрабаса и английского рожка с его знаменитым лейтмотивом, остальные инструменты достаточно подвижны в обмене функциями. Принципы тембровой ротации и тембровой комплементарности способствуют формированию новых мелодических голосов и новых *soli* — оркестровая ткань изысканно дифференцирована, фактура расслоена на разнотембровый ансамбль солистов, в котором каждый голос ярко характеристичен в силу своей уникальности и отсутствия дублировки другим тембром[322]. Инструментовку начальных тактов (тт. 1–7) сочинений Дебюсси и Караева демонстрируют примеры 66 и 67. В дальнейшем, не опуская ни одной ноты, ремарки или динамического оттенка, указанных в оригинале, Караев дополняет партитуру струнных тончайшими штриховыми нюансами (невесомыми тремоло, едва уловимой сменой *pizzicato / arco*, флажолетной игрой) и глиссандирующими подголосками-имитациями, скользящими вдоль основных мелодических линий, — так тают в небе лёгкие перистые облака (см. примеры 68 и 69).

Тембр и партия сопрано служат наиболее очевидным знаком авторского присутствия, причём присутствия весьма деликатного: это не столько соло, сколько один из инструментальных голосов, часть красочной палитры музыкальной акварели. Прозаический текст Стефана Малларме как нельзя более

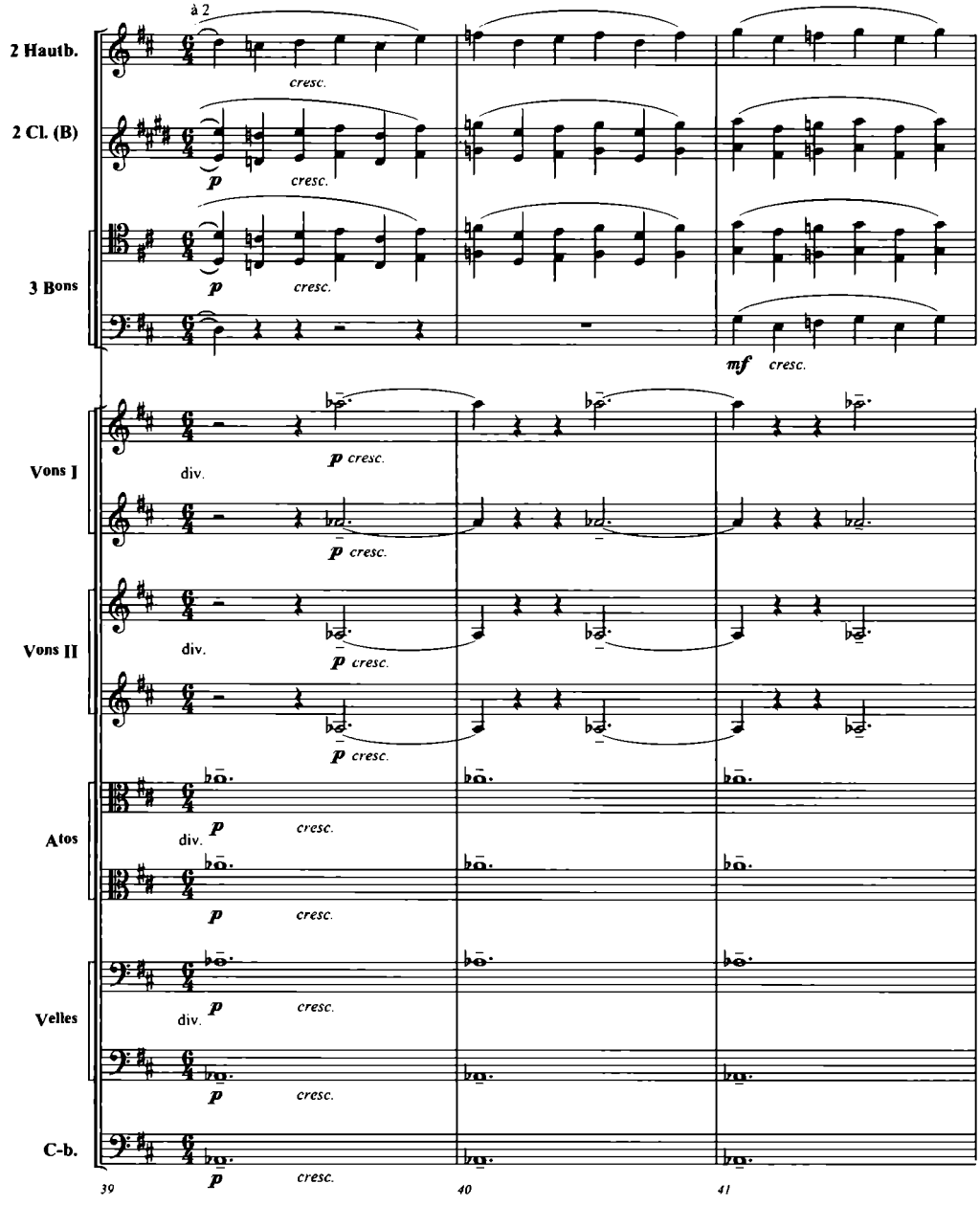
[319] Соединения, внутренне непротиворечивого, ибо данный творческий альянс уже апробирован художественной практикой: вспомним «L'Après-midi d'un faune» («Послеполуденный отдых фавна») — утончённую и чувственную эклогу Дебюсси, навеянную одноименной поэмой Малларме.

[320] Идея, близкая и самому поэту: в предисловии к своей экспериментальной поэме «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» («Бросок костей никогда не отменит случая»), записанной в необычной графической манере, Малларме характеризует её как *партитуру*, сложившуюся под влиянием музыки, услышанной в концертах — см.: *Малларме С.* Un coup de dés // *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе: Сборник / сост. Р. Дубровкин. М.: А/О Издательство «Радуга», 1995. С. 247–248.

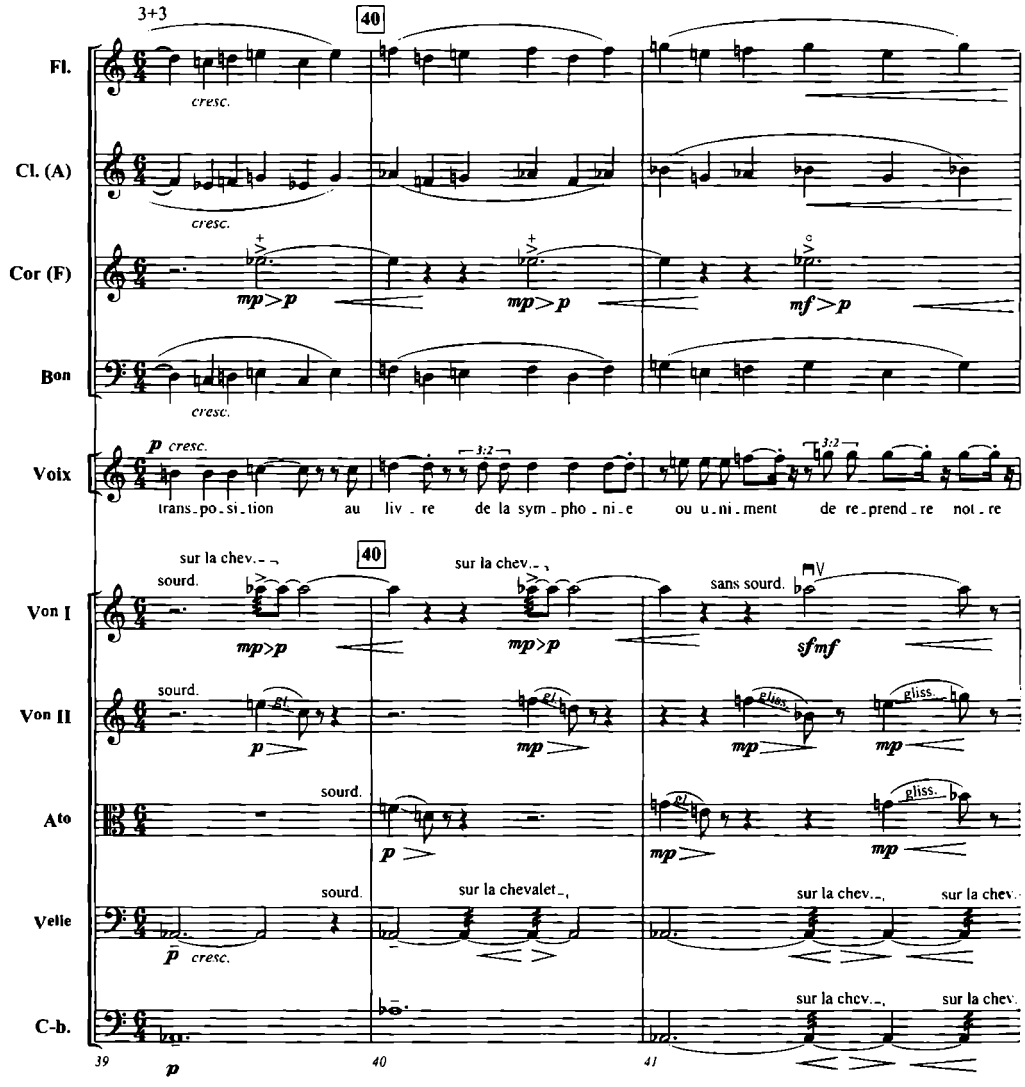
[321] Оригинал «Облаков» написан для следующего инструментального ансамбля: 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes in B, 3 bassons, 4 cors in F, timbales, harpe, violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses.

[322] Избегание тембрового микста, тембровая чистота — важнейший из принципов инструментовки Караева в целом.

68.

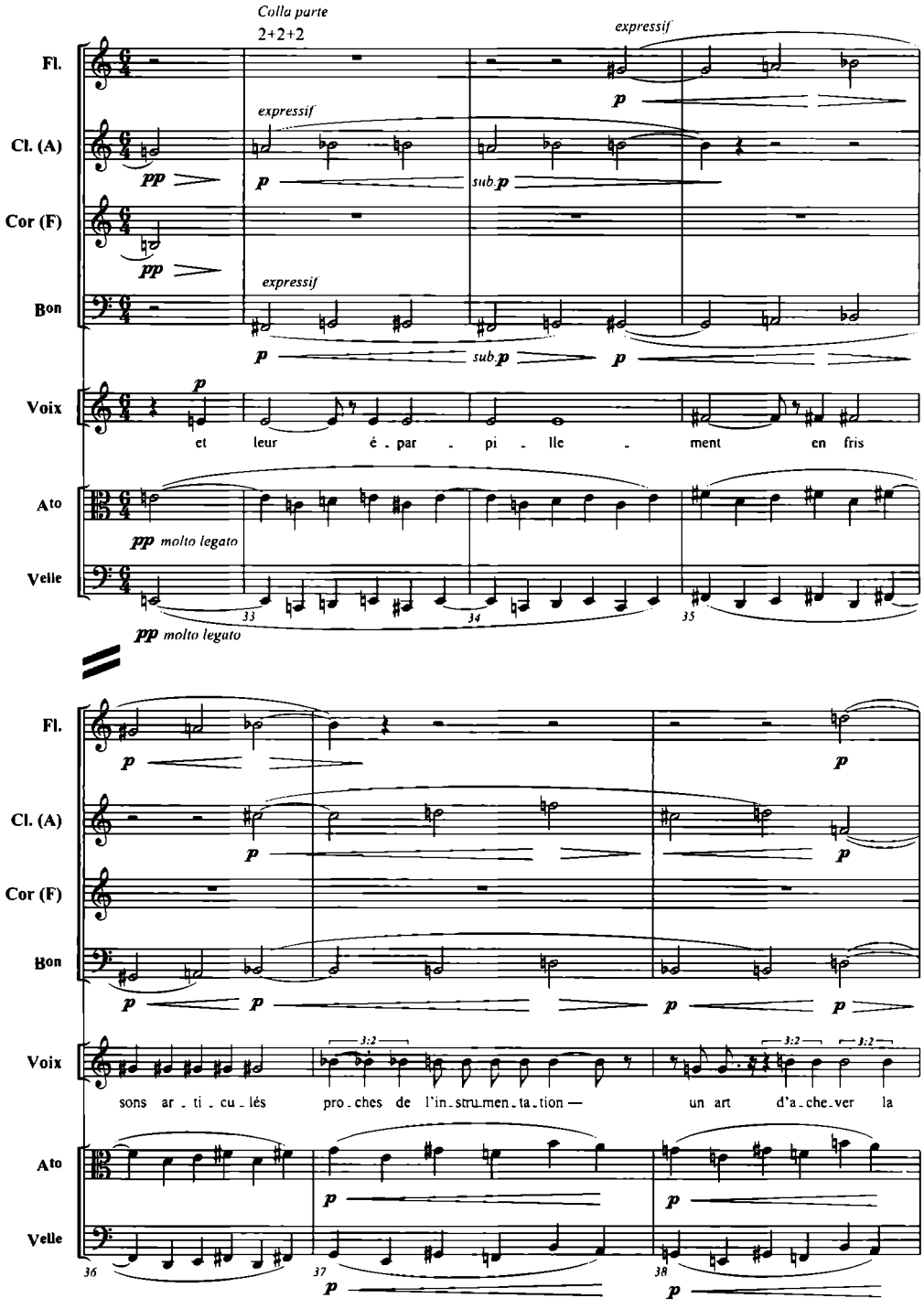
К. Дебюсси. «Облака»

органично вписан в «нерифмованную» музыку Дебюсси, являя собой совершенный образец магической ритмики языка, суггестивная сила которого — в изречении недоступных истин, осложнённом синтаксисе, заклинательном характере произнесения слов, где звуковая составляющая порой доминирует

69.

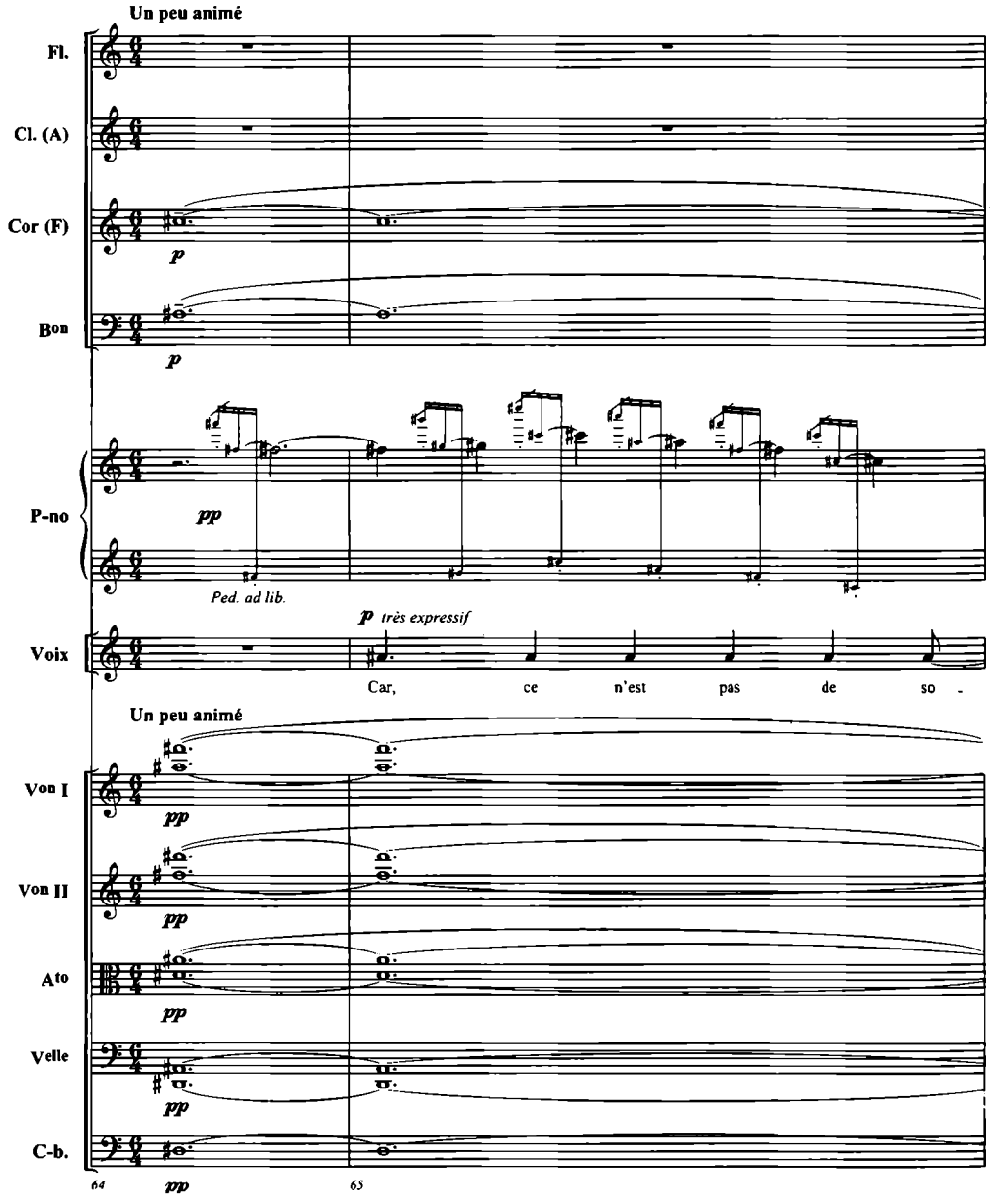
Ф. Караев. «Hommage à Alexei Lubimov»

над понятийной[323]. Изощрённость, затемнённость смыслов символистской поэзии и прозы созвучны причудливости и непостоянству блуждающих звуковых образов Дебюсси — в обоих случаях содержанием становится эзотерика, выражение невыразимого, намёк, игра ассоциаций[324].

[323] Фрагмент текста французского оригинала и его русскоязычный перевод содержатся в *Приложении II–2*.

[324] Малларме считал, что целью поэзии, как и музыки, является не описательная конкретика, но интуитивное внушение тех или иных образов, эмоций. Упрёки в «темноте», герметизме поэт парировал тем, что поэзия и должна содержать в себе загадку: «Назвать

70.

Colla parte
2+2+2
expressif
Fl.
Cl. (A)
Cor (F)
Bon
Voix
Alto
Velle
et leur é - par - pi - lle - ment en fris
sons ar - ti - cu - lés pro - ches de l'in - stru - men - ta - tion — un art d'a - che - ver la
molto legato
sub.p
33
34
35
36
37
38

71.

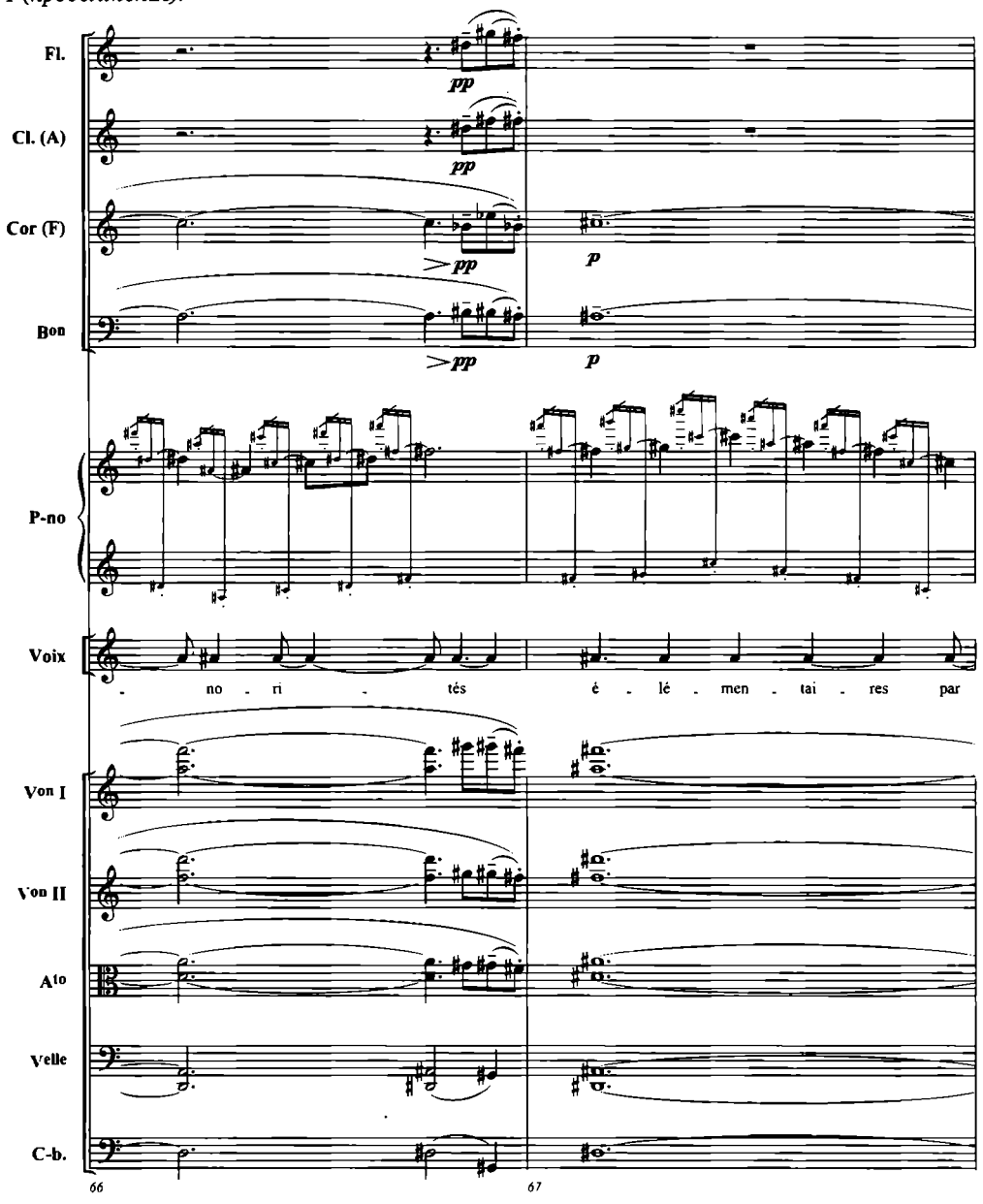


Бесконечная мелодия слова Малларме в караевском «Hommage...» предстаёт

предмет — значит, уничтожить три четверти наслаждения поэмой, состоящего в счастье понемногу угадывать, внушать — вот в чём мечта. В совершенном применении этой тайны и состоит символ: вызывать мало-помалу предмет, чтобы показать состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и извлекать из него путём последовательных разгадок душевное состояние» — см.: ФЭБ «Русская литература и фольклор»: сайт.

URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-7401.htm

71 (продолжение).



в облике декламации, завораживающей своей почти ритуальной остинатностью, — музыкальный «верлибр», всецело подчинённый ритму прозы. С точки зрения ладовой структуры партия сопрано представляет собой расширенный мажоро-минор с вкраплениями фрагментов увеличенного лада — целотонных последований, в партитуре, словно свет от тени, отделяющих диатонику струнных от хроматики духовых (см. пример 70).

Голос начинает и заканчивает мелодекламацию в тоне d^2 — ещё один аспект магии звукового заклинания. Характерно, что текстовые вставки сопрано появляются в местах наибольшей разреженности ткани «Облаков», там, где введение голоса менее всего может быть воспринято как вторжение, — здесь, как и в третьей части «Xütbə, muğam və surə» с текстом суры Корана, Караев подчёркнуто корректно встраивается в «лакуны», оставленные Дебюсси: в своей сакральной неприкосновенности оба текста для автора едва ли не равноценны (см. пример 71 на с. 198–199). Партия другого солиста более развёрнута, что естественным образом соотносится с посвящением сочинения концертирующему пианисту. Наряду с осуществлением гармонической поддержки, фортепиано интонирует и мелодические линии, вычлененные из фактуры Дебюсси, причём в ряде фрагментов характер привнесённых композитором исполнительских приёмов апеллирует не столько к тембрике оригинала, сколько к ассоциациям с воображаемым ударным инструментарием, — качество стилистики, свойственное и фортепианной музыке Дебюсси.

Так, в примере 71 (в оригинале — мелодия флейты с октавной дублировкой арфы) пустотные форшлаги фортепиано звучат как отдалённые цимбалы — своего рода *колокола в тумане*. В тт. 7–11 тот же эффект достигнут за счёт переменной игры реальных звуков и призвуков-обертонов, возникающих от беззвучного нажатия клавиш (в оригинале — реальные звуки фаготов и скрипок), а в тт. 21–28 — тишайшим колыханием аккордовых «гроздьев» (в оригинале — первые и вторые скрипки *divisi*).

«Hommage à Alexei Lubimov» Фараджа Караева — это воздушное звуковое «кружево», сплетённое из «Облаков» Дебюсси. Всё, что было явлено лишь в виде интенции, полунамёка, обрело звуковую структуру, и напротив, очевидное, преподнесённое, чётко очерченное затушевалось, отступило на второй план — так выявляет неожиданное, чудесное, скрытое от глаз графическая и живописная техника декалькомании[325].

Караевские парадоксы: не присваивая авторства чужой музыки, быть её творцом; не совершая стилевой модуляции, создавать текст иного, индивидуального стиля; до ригоризма чтя традицию, оставаться самим собой.

... глубочайший пиетет к Музыке — не потерять ощущение Личности, не подражать, не продолжать...

и глубочайший пиетет к Личности — не потерять ощущение Музыки...[326]

---

[325] Техника декалькомании состоит во взаимном наложении двух листов бумаги, один из которых — чистый, а другой содержит беспорядочно нанесённую на него краску. Полученный оттиск слегка дорисовывается, с тем, чтобы пятна обрели смысл, — если при этом бумагу чуть сдвинуть, открываются дополнительные выразительные ресурсы. Изобретённая О. Домингезом, декалькомания широко использовалась художниками-сюрреалистами — в частности, М. Эрнстом, который применял её наряду с фроттажем, также основанным на технике притирки различных рельефных поверхностей-текстур.

[326] Цит. по: [58, с. 234].

4. Стилевые константы

Единственно верный критерий оценки музыки — желание быть её автором.

Из Записных книжек Ф.К.

4.1. Движение к открытой форме, или Opus 1: Соната для двух исполнителей

«Эта композиция не может служить образцом ни для одного романиста и может существовать лишь один-единственный раз; она произвольна, не рекомендована, неоправданна; неоправданна, ибо за ней слышится *es muss sein*, что делает излишним всякое оправдание» — мысль Милана Кундеры, высказанная в отношении «Диких пальм» Фолкнера[327], поразительно точна в качестве блиц-характеристики караевской фортепианной **Сонаты для двух исполнителей** (1976)[328] — сочинения, по оценке его автора, обладающего значимостью *Опуса 1*. Несмотря на то, что к середине 70-х композитором было создано уже свыше десятка композиций в разных жанрах, именно Соната знаменует начало нового этапа творчества, когда опора на исторические модели и ориентиры уступает место более индивидуализированной стилистике и индивидуализированной форме — тому, что впоследствии обретёт статус критериев авторского стиля.

Корр.: А давали ли Вам импульсы к сочинению произведения живописи или литературы?

Ф.К.: Всегда, всегда! Вот один только пример.

Зимой 1975 года на даче под Баку я пытался сочинять оперу[329]. Писал безо всякой надежды на то, что её когда-нибудь поставят, писал просто так, выражаясь «высоким штилем», по велению души. Работал с увлечением, сидел за письменным столом днями и ночами, неделями не вылезая в город. И вдруг — всё бро-

[327] Цит. по: [63, с. 177].

[328] Полный инструментальный состав: два фортепиано, препарированное фортепиано (или магнитная запись), колокола, вибрафон, магнитная запись. Первое исполнение состоялось 07.03.1977 в Большом зале Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова. Исполнители — Джахангир Караев, Акиф Абдуллаев.

Существует аудиозапись сочинения на грампластинке: *Фарадж Караев. Соната для двух исполнителей.* Мелодия. С10 15175-76 005 [М.,] 1980 — и на компакт-диске: *Фарадж Караев. Nostalgia.* Мелодия. MEL CD 10 01023. [М.,] 2006 — в исполнении Джахангира Караева и Акифа Абдуллаева.

[329] Речь идёт о работе над оперой «Утро третьего дня» («Орфей и Эвридика») по пьесе Ж. Ануя «Эвридика».

сил!.. Причиной послужила прочитанная мною строка из Байрона, которая была взята А.С. Пушкиным эпиграфом к «Полтаве» — *I love this sweet name* (*Я люблю это нежное имя*). Прочтя эти слова, я закрыл всё то, над чем работал весь последний год, и спрятал в шкаф — у меня мгновенно возник замысел нового сочинения.

Корр.: Расскажите поподробнее об этом сочинении.

Ф. К.: Это *Соната для двух исполнителей*, где два пианиста играют на трёх роялях, один из которых подготовленный, колоколах и вибрафоне. Писалась эта Соната для двух конкретных исполнителей. Один — мой двоюродный брат Джахангир Караев, потрясающий пианист, музыкальный интеллект которого выше всяких похвал, второй — Акиф Абдуллаев, умница и профессионал высочайшего класса. В расчёте на их интеллектуальные возможности и была написана Соната. После премьеры у меня осталось впечатление, как будто это я сам исполнил свою музыку! Вот так они сыграли...[330]

Реализовавшая поэтическую идею так и не завершённой оперы, четырёхчастная Соната явилась первым образцом характерной для последующего творчества композитора смешанной техники — наряду с освоенными ранее додекафонией и сонорикой здесь впервые системно, в масштабе целостной композиции, применён алеаторический метод организации музыкальной ткани: от конструирования единиц ритма — до конструирования разделов формы. В пространстве сочинения сосуществуют музыкальная цитата и анаграмма, конкретная звукопись и эффекты стереофонии, элементы инструментального театра[331], в исполнении участвуют препарированный рояль и магнитная лента — арсенал «левой» техники, задействованной в сочинении, обширен и разнопланов[332]. Добавим к этому иллюзорно-пространственные силуэты отдельных фрагментов сочинения, его необычную графику, включающую разного рода линии — волнистые, прямые, пунктирные — и освобождённые от штилей символы-точки, перемежаемые пустотами белой бумаги фрагменты нотных станов и строгие геометрические конструкции — квадраты, круги, — венчаемые виртуозно исполненной спиралью[333].

[330] Фрагмент интервью с М. Курдюмовой. Цит. по: Профессор Фарадж Караев: «учиться, учиться и учиться» // Российский музыкант (Трибуна молодого журналиста). 2003. Октябрь. № 6 (44).

[331] Имеются в виду предусмотренные партитурой сценические перемещения пианистов, помимо роялей, играющих на колоколах и вибрафоне.

[332] Спустя несколько дней после бакинской премьеры в Москву, на имя члена Политбюро КПСС, секретаря ЦК по идеологической работе М. А. Суслова поступил анонимный донос о совершённой Ф. Караевым *идеологической диверсии*, с требованием «разобраться».

[333] Выполненную Евгением Щеколдиным в докомпьютерную эпоху графическую партитуру Сонаты со всей справедливостью может отнести к категории шедевров нотного письма.

Одним из важнейших композиционных открытий Сонаты явилось новое для Караева *слышание* музыкального времени, его понимание процесса *wie die Zeit vergeht*[334]. Концепция «ставшего» времени как логическая субстанциальная основа структурирования звукового пространства реализована в протяжённой слитноциклической композиции, по длительности звучания превышающей любое из предшествующих ей сочинений[335]. Экстенсивность развития и принцип тематического рассредоточения, медитация и звуковое *дление* приходят на смену информативной уплотнённости «веберновских» партитур Второй фортепианной сонаты и Concerto grosso, «фабульной» векторности балета «Тени Кобыстана» и фортепианного Концерта. По сути, секционный тип изложения материала III части Сонаты — это штокхаузеновская *техника групп*, в 60-е годы приведшая мэтра II авангарда к идее статической композиции, или момент-формы (Momentform). Показательно, что ни эта композиционная система, ни разработанная Штокхаузеном теория единого временно́го поля, не говоря уже о графических партитурах Дж. Крама[336], не были известны молодому бакинскому композитору, — история музыки, как и история науки, изобилует примерами «незапатентованных» совпадений и пересечений.

Вариантная множественность реализации текста как следствие алеаторического процесса становится фундаментальным основанием принципиально незамкнутой, открытой в бесконечность формы Сонаты. Её внутренняя мобильность, определяемая относительной свободой выбора музыкантами фрагментов-групп, количества их повторений и порядка пермутации, длительности звуков и способа их артикуляции, позволяет композиции всякий раз рождаться в процессе исполнения, уходя от простого репродуцирования. Многовариантность бытия музыки караевской Сонаты для двух исполнителей — это символ многозначности композиции, преодолевшей принципы линейности и детерминированной процессуальности, композиции, при сохранении общего архитектонического «плана», сочиняемой с каждой новой реализацией[337].

Парадоксальным образом ситуация выбора из полей возможного, опирающаяся на концепцию нового синтаксиса, вписана в строгую серийную систему — «подводная» часть, фундамент сочинения, как всегда у Караева,

[334] «...как течёт время...» (*нем.*) — так называется статья К. Штокхаузена, опубликованная в третьем выпуске «Die Reihe» (1959), а также в первом томе собрания авторских «Texte» (1963).

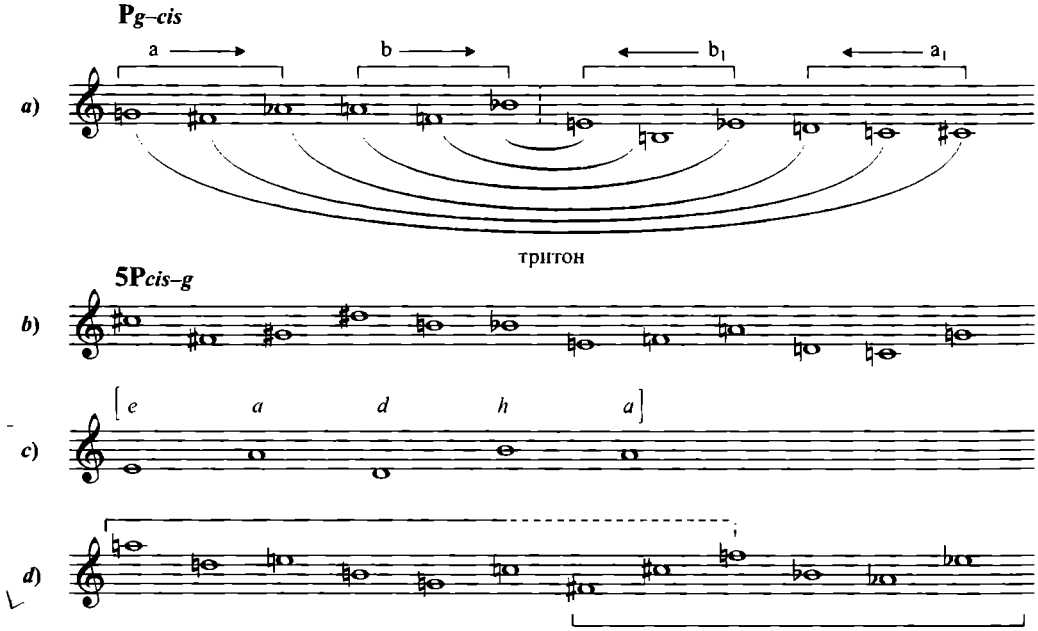
[335] Согласно указанию автора, продолжительность звучания Сонаты не должна быть менее 42 минут.

[336] И в частности, о пьесе № 12 «Spiral Galaxy» из фортепианного «Makrokosmos I».

[337] Вместе с тем, здесь и далее в своём творчестве Ф. Караев не возводит тенденцию вариабельности формы и ткани в принцип тотальной индетерминированности, разрушающий саму идею композиции. *Mobile form* Дж. Кейджа и К. Штокхаузена, как и ризоматика современной гиперлитературы — творчество У. Гибсона, М. Джойса, Р. Федермана, — конструируемой и читаемой, в том числе, и с помощью компьютерных технологий, не приемлема ему в той же степени, в какой близка *ограниченная алеаторика* Х. Л. Борхеса и Х. Кортасара, В. Лютославского и Д. Лигети.

является объектом детальнейшего интеллектуального конструирования, образцом музыкального структурализма «высшей пробы». В данном случае основой звуковысотной организации выступает двенадцатитоновая серия, представляющая собой излюбленную композитором палиндромную структуру, скреплённую тритоновыми соотношениями. Из квинтовой транспозиции звуков Grundreihe через хроматическую гамму формируется обладающий теми же свойствами производный, т. н. квинтовый ряд[338] — участник процессов интерполяции как основы структурирования музыкальной ткани сочинения, — а также другие важнейшие образования Сонаты: в частности, микроряд анаграммы женского имени и ряд, состоящий из белоклавишного и чёрноклавишного сегментов — квинтэссенция кварто-квинтового интонационного модуса (см. пример 72 a, b, c, d)[339]:

72.



Проекция на область формообразования заложенного в структуре серии принципа зеркальной симметрии становится основой необычных канонов и контрапунктов Сонаты. Из закономерностей серийного строительства выводится и вариационный тип развития, определяющий характер её процессуальности, — вариантность повторов, циклические прогрессии, множественные преобразования и метаморфозы инварианта реализуют актуальную для творческой системы композитора идею повторения и различия, тождества и

[338] О принципе выведения квинтового ряда см. в разделе III.4.

[339] Два последних позднее стали основой двенадцатитоновой мелодии Постлюдии — см. раздел I.4.2.

подобия[340]. Вращаясь вокруг незримой оси, «круговая музыка» Караева эволюционирует в сторону разомкнутости — идеи циклического времени, — и в этом смысле графическая форма коды третьей части — спираль (см. пример 75) — является моделью, проектом, пространственно-временно́й концепцией Сонаты в целом[341].

Первая часть — свободно построенный монолог, с ц. 1 наделяемый свойствами стереофонии: именно в этой точке партитуры к pn I[342] присоединяется pn II с воспроизведением — вплоть до ц. 6 — фрагментированной мелодической линии первого инструмента. Возможно, здесь, как нигде в Сонате, монологическая природа формального диалога очевидна и бесспорна — канон-эхо озвучен голосами, представляющими единую субстанцию, единый сонорный объект. Мелодика строится на базе интерполяции основного (P*g*) и производного (5P*g*) рядов, с выделением *quasi*-диатонических мотивов, расслоением на главные и фоновые интонационные линии, длением «повисающих» и естественным образом гаснущих звуков (за темповую единицу принята половинная длительность, равная 2,5 секундам). Интенсивность звучания не превышает уровня *mp* — нюанса интонационного эмфазиса в контексте динамической драматургии Сонаты, разворачивающейся в шкале от *pppp* до *quasi p*[343]. Уже через несколько лет эта звучащая тишина — квинтэссенция и первоначало музыки, её существо и тайный смысл — прорастёт в характерную караевскую постлюдийность[344].

Со второй половины партии обоих инструментов интерпретируются с ещё большей импровизационностью, их партитурный облик — распылённые в пространстве нотного стана звуки-точки — ассоциируется с картиной звёздного неба. Степень временно́й алеаторической свободы продолжает возрастать по мере приближения к концу части, когда исчезает традиционная графика, взамен которой автор предлагает буквенные обозначения звуков.

---

[340] См. раздел I.4.3.

[341] В той же степени, в какой, к примеру, являются отражением художественных концепций облик поэмы Ст. Малларме «Бросок костей никогда не отменит случая» («Un coup de dés jamais n'abolira le hasard») в виде одной длинной фразы без знаков препинания, напечатанной лестницей и шрифтом разного размера на книжном развороте, текстовая графика окончания романа С. Беккета «Мэлон умирает» — опрокинутый вершиной вниз треугольник с пробелами между строк (символика постепенного вхождения в смерть) — или графика партитуры солиста в «Пении птиц» Э. Денисова, представляющая собой круг из шести концентрических колец, которые исполнитель последовательно проходит, двигаясь от внешнего края к центру.

[342] Согласно принятой в книге системе обозначений, в тексте данного раздела я фиксирую партии исполнителей как pn. I и pn. II, в то время как в нотных иллюстрациях сохранена специфика авторского письма: I pf и II pf.

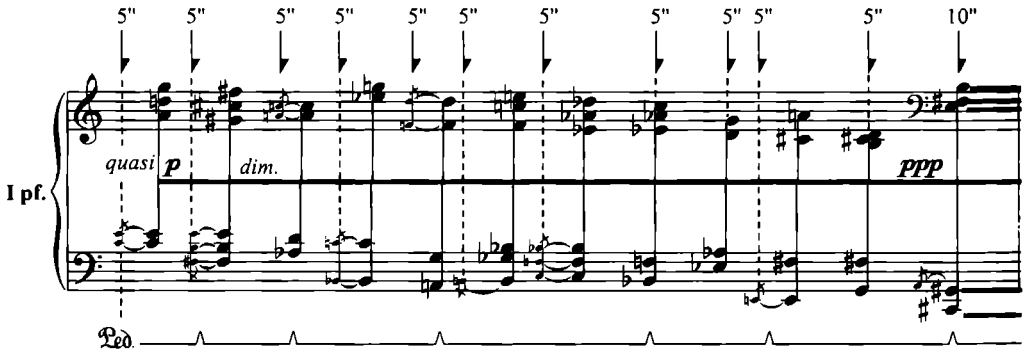
[343] Присутствующие в финале обозначения *mf* и *ff* являются, скорее, знаками артикуляции, поскольку касаются извлечения звуков на препарированном рояле, интенсивность фактического звучания которых оказывается на несколько порядков ниже.

[344] См. раздел I.4.2.

На стыке разделов композиции совокупный тембровый ансамбль интонирует последовательность, составленную из 11 звуков, — недостающий двенадцатый (*c*) становится басовой основой первого аккорда следующей части.

Вторая часть преобразует линейные формы интерполяций рядов в стройные гармонические вертикали — несколькими годами позднее оркестровая версия этой музыки, став третьей частью Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», получит наименование *Хорал*[345]:

73.



Последовательность простых 5–6-звучных аккордов с подчёркнутой квартоквинтовой основой, как и весь материал Сонаты, регулируется серийными закономерностями: так, диатоника двух первых созвучий извлечена из соседних сегментов квинтового ряда 5P*cis* — длительное чередование этих пронизанных воздухом вертикалей в начале части сопровождается вслушиванием в затухающий отзвук, любованием красотой чистой гармонической краски[346]. На грани разделов, вместе с последним аккордом цепочки, в контексте Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» нерасторжимо связанным с семантикой реквиема, в музыку вторгается детский плач (магнитная лента) — «межзнаковый» символ, голос на границе реальности и сновидения, магриттовское скольжение подобия по плоскости изображения[347].

Во второй части Сонаты впервые появляется носитель скрытой «программы» сочинения — анаграмма женского имени, сквозящая в белоклавишной диатонике аккордики, опорных звуках мелодии вибрафона и, наконец, обретающая целостный облик в виде созвучия, открывающего третью часть.

---

[345] См. раздел I.3.2.

[346] Каждый из аккордов длится в среднем около 5 секунд, последний в цепочке — 10 секунд. Детализируя педальную технику, автор указывает желательную продолжительность отзвука — от 10 до 15 секунд.

[347] В данном эпизоде партитуры создаётся своего рода «перфорированная» поверхность, позволяющая миру по ту сторону искусства войти в пространство произведения, — в 40-е годы XX столетия подобным эффектом увлекался миланец Л. Фонтана, которому принадлежит серия «дырявых» картин, через разрезы в холсте впускающих в себя окружающую реальность.

По типу и характеру движения представляя наибольший контраст в цикле, третья часть в аспекте формы являет собой зеркальный канон — канон тотальный и в определённом смысле бесконечный, поскольку соотношение фортепианных партий на всех этапах развития музыкальной «событийности» исходит из логики константного взаимного отражения. В ц. 13–14 группы из 12 звуков, заключённые в квадраты A_1 B_1 C_1 в партии pn. I и квадраты A_2 B_2 C_2 в партии pn. II, в количественном и звуковысотном отношениях представляют ракоходы друг друга[348]. В ц. 15 у каждого из роялей — по две линии (A_1 и B_1 — у pn. I, A_2 и B_2 — у pn. II), соотносящиеся как канон – зеркальное обращение — и внутри отдельных партий, и между ними (т. е. $A_1 = B_2$ и $B_1 = A_2$) — см. пример 74. В ц. 17 pn. II повторяет музыку pn. I из ц. 16, при этом pn. I контрапунктом проводит материал из ц. 15. Кульминационным выражением идеи зеркала становится изложение музыкального материала в коде третьей части (ц. 19), графически реализованной в виде спирали (см. пример 75): пианисты движутся навстречу друг другу (pn. I начинает игру с внешнего края, pn. II — из центра), вновь последовательно воспроизводя музыку ц. 13–14 (A_1 B_1 C_1 и A_2 B_2 C_2), ц. 15 ($A_1(B_2)$ и B_1 (A_2), ц. 16–17[349].

Алеаторическая техника данного раздела подразумевает разную степень исполнительской свободы в отношении времени и материала. Практически во всех отделах вторичное (и более) проведение материала допускает его произвольную последовательность, с возможным пропуском тех или иных звеньев. Автор оговаривает частоту чередования фрагментов у обоих пианистов по отношению друг к другу: так, в ц. 13–14 это соотношение 2:5 и 5:2, в ц. 15 в строгую последовательность отделов линии А вторгаются любые звуковые комплексы-квадраты из линии В, а в ц. 19 при вторичном проведении люфты, отделяющие фрагменты, должны увеличиваться в такой пропорции, чтобы к концу этого эпизода паузы между pn. I и pn. II достигали 2–4, а затем — 5–6 и более секунд.

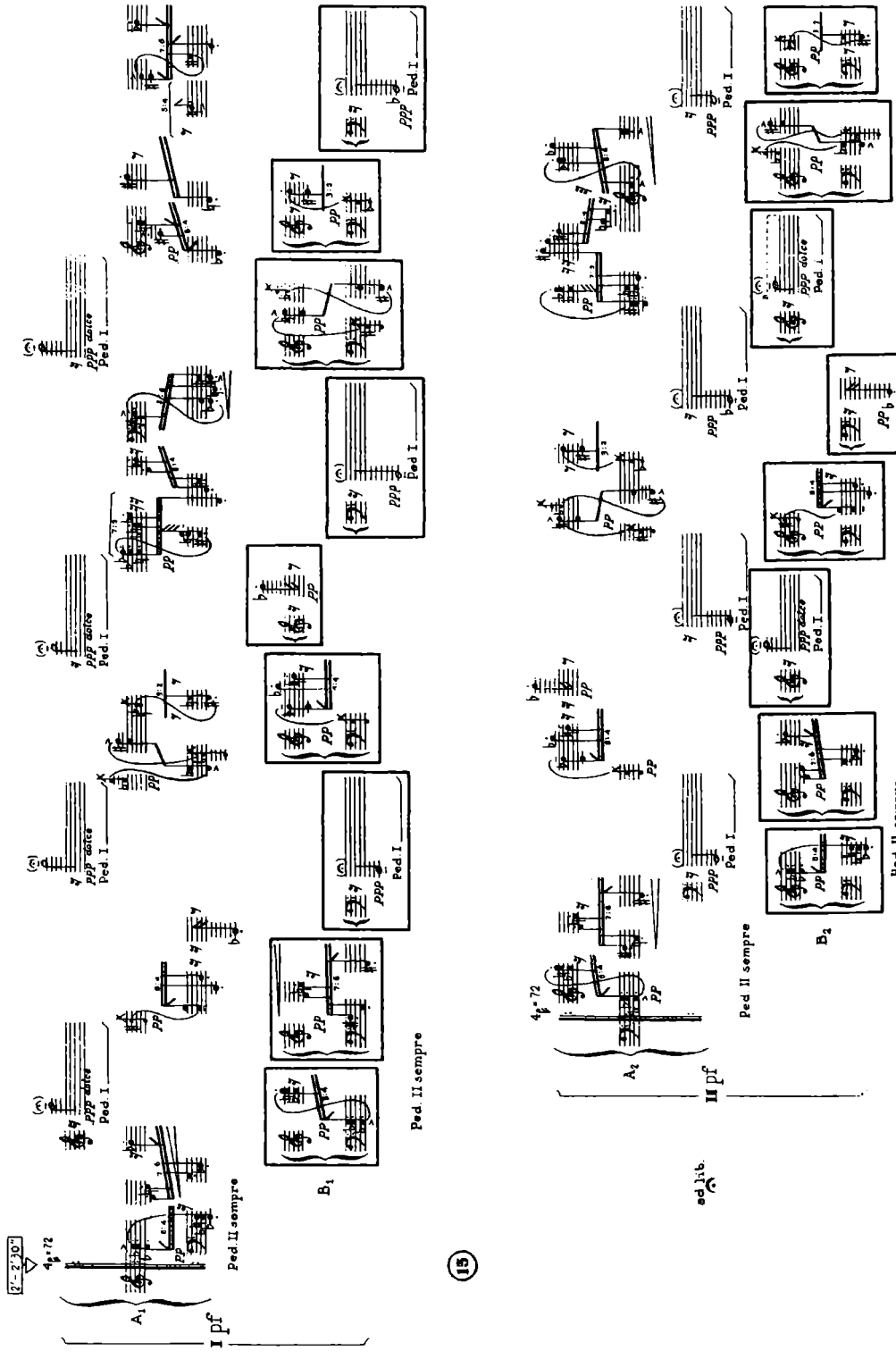
Комбинаторика асимметричных фрагментов и незавершённых реплик, сонорная двенадцатитоновая гармония и сформированный на её основе принципиально немелодический тематизм реализованы в специфической музыкальной графике — свободно парящих *формах в воздухе*[350], визуализирующих «пропорциональность» соотношения выписанного и звучащего.

---

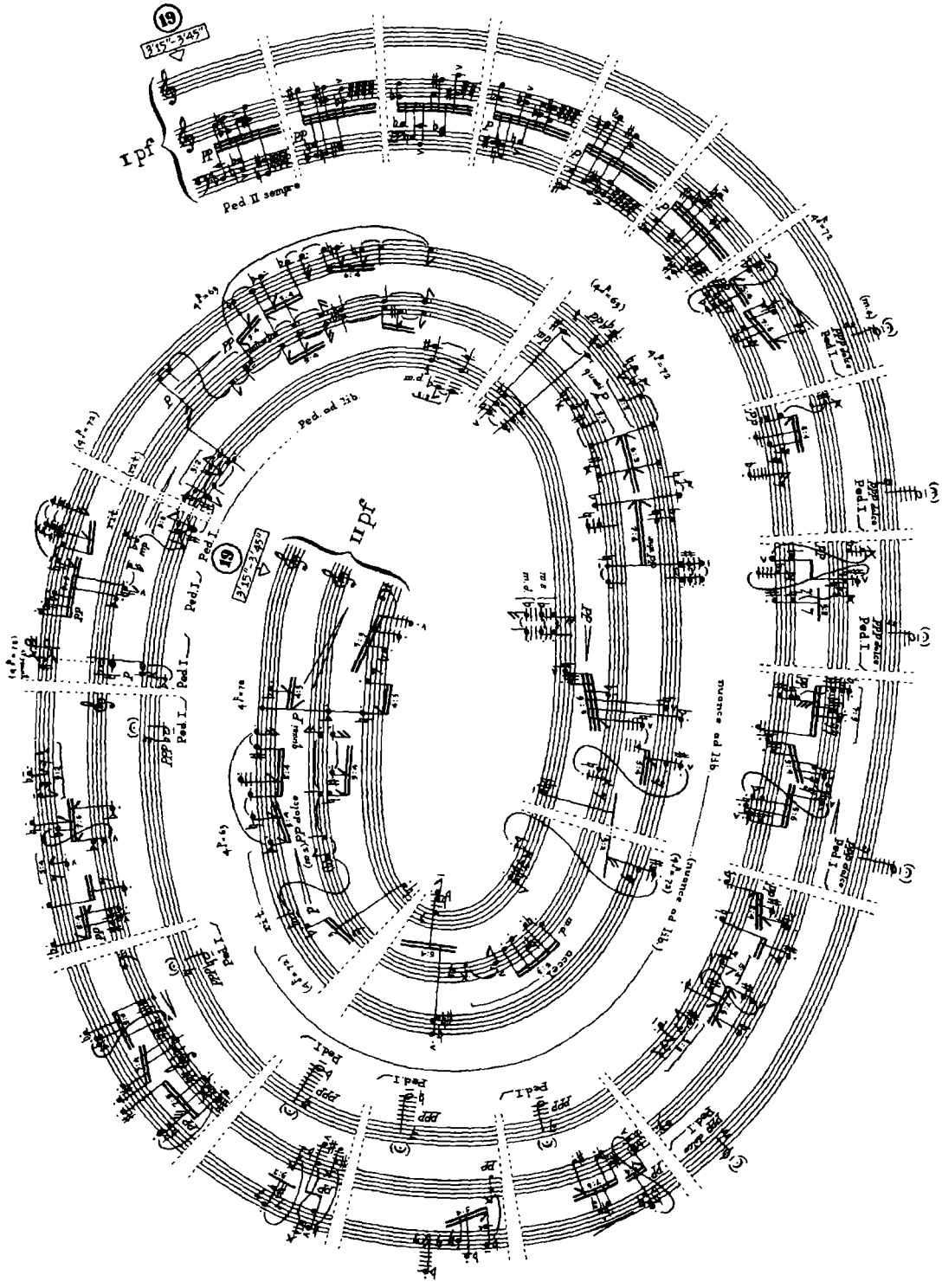
[348] Основная серия здесь подвергается различным трансформациям, обретая, в том числе, облик всеинтервального ряда (A_2) и ряда, в котором крайние четырёхзвучные сегменты соотносятся как P и R (A_1). Как тип фактурного изложения отмечу характерные «веберновские» септимы (см. фортепианные Вариации ор. 27).

[349] Для второго пианиста порядок озвучения разделов соответственным образом меняется на зеркально противоположный.

[350] Название знаменитого фортепианного цикла А. Лурье (1915), в котором впервые была использована подобная нотация, открывшая путь позднейшим направлениям индетерминизма и «музыки для глаз».


2'–2'30"
I pf
II pf
A1
B1
B2
Ped. I
Ped. II sempre
ad lib.
15

75.


I pf
II pf
Ped II sempre
Ped. ad lib
Ped I
Ped. ad lib
Ped I
Ped I
Ped I

Оптический компонент дополнен силуэтами букв анаграммы, в ц. 16–18 проступающими из графического текста. Эта драматургическая линия Сонаты получает в музыке третьей части разноплановое претворение: так, в ц. 15 вынесенные в крайние регистры ферматные звуки *e*, *a*, *d*, *h* образуют «парящую» мелодическую надстройку над изложением компонентов линий A и B; в ц. 18 эти же звуки, помещённые в квадраты и извлекаемые вторым пианистом в любой момент, в любой октаве и с любым из указанных динамических нюансов, использованы в качестве средства тропирования музыкального материала партии pn. I[351].

Доминирование комплекса анаграммы присуще и заключительной, четвёртой части сочинения. Финал открывается сумрачным ансамблем роялей в низком регистре. Пианисты играют одну и ту же музыку, однако почти сразу же унисон начинает размываться, форма словно раздвигается изнутри центробежными тенденциями — за счёт одновременного ускорения (pn. I) и замедления (pn. II), сопровождаемых алеаторическими «блужданиями» в пределах групп «чёрных» нот[352], — вновь, как и в ц. 19, образуется стереофонический канон, «туманность» которого усилена предписываемым исполнением *legatissimo*. В ц. 20 графическая палитра расширяется введением символов круга — см. пример 76, — в каждом из которых расположены многократно воспроизводимые звуковысотные комплексы, производные основного серийного ряда в транспозиции от звуков анаграммы. Окаймляющие их блоки цифр обозначают группировку и способ артикуляции музыки в кругах, допуская свободу выбора той или иной последовательности исполнения (pn. I). Всё более растущая протяжённость ферматных пауз между звеньями этой «секвенции» заполнена ударами колоколов (pn. II), количество которых увеличивается по принципу логогрифа.

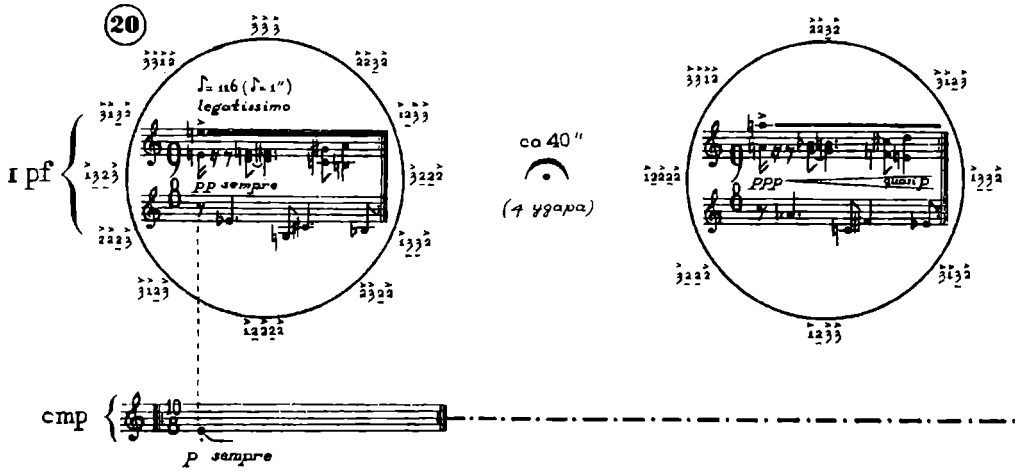
В коде сочинения композитор использует «вдвойне» интертекстуальный приём (двойную метафору), вводя цитату цитаты — контрапунктом мелодии-анаграмме у вибрафона звучит парафраз отрывка из романса М. Глинки «Я помню чудное мгновенье» в двенадцатитоновой гармонизации О. Фельзера (из его фортепианной сонаты). Соната завершается диалогом (на этот раз вполне «настоящим», однако — ещё один из караевских смысловых «перевёртышей» — осуществлённым пианистами на одном (!) инструменте — подготовленном рояле): кукольно-заводному «прокручиванию» двенадцатитонового ряда в высокой октаве (pn. I) отвечают таинственные стуки в среднем и низком регистрах (pn. II). Субверсия планов звучности происходит так же естественно, как в пространстве сна, где не существует расстояний и свободно взаимозаменяются дальняя и близкая перспективы, или как на театральной сцене, где людей сменяют куклы, — *это я, тот же самый, который на трагические разговоры научился молчать и шутить?..*[353]

[351] Согласно авторской ремарке, pn. I начинает следующий фрагмент только после полного затухания одного из указанных звуков.

[352] «Белые» ноты, представляющие звуки анаграммы, в два раза длиннее «чёрных».

[353] В. Ходасевич, строки из стихотворения «Перед зеркалом» (1924).

76.



Ярко выраженная индивидуальная композиционная модель, Соната для двух исполнителей аккумулирует многое из того, что станет константами авторского стиля. Её принципиальная «непианистичность» сродни «антипианистичности» шёнберговского ор. 11 — сосредоточенное вслушивание в звук, чуждая внешним эффектам концентрация на микропроцессах в области динамики и артикуляции требуют интеллектуального усилия, как со стороны слушателя, так и со стороны исполнителей. Произведя в своё время настоящий фурор радикализмом музыкального языка, музыка Сонаты и сегодня поражает удивительным равновесием эмоции и технологии, «ирреально утончённой поэтики и чёткой до схематизма конструктивной логики»[354], завораживает аурой звучащей тишины, в контексте которой любой намёк обретает статус события. По-булезовски изобретательно балансируя между *определённостью сочинения* и *неопределённостью его отдельных мгновений*[355], композитор создаёт форму вместе с самим произведением, в едином поле звука преломляя идеи сонорного континуума и секционности, принципы структурной комбинаторики и драматургию выведения множества из исходной целостности. Таким же образом внутренняя (образно-смысловая) форма композиции объединяет в некую абсолютную данность иррациональные и рациональные аспекты реальности, сон и явь, образ и объект. Звуковая

Как написал О. Фельзер в аннотации к пластинке, «подготовленный рояль воскрешает образ из финала «Петрушки» — *герой показывает нос*». Через 30 лет этот образ вновь напомнит о себе финальным жестом караевского Постороннего — рукой с колокольчиком, появляющейся из-за приоткрытой двери.

[354] Эти слова А. Шнитке в отношении музыки Д. Лигети могли бы служить характеристикой композиторского мастерства Ф. Караева в целом — цит. по: *Шнитке А.* Оркестровая микрополифония Лигети // *Шнитке А.* Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 69.

[355] См.: [17].

материя мыслится в аспекте синхронного соединения разных временных потоков, подменяя динамику векторной устремлённости ощущением временно́го *пребывания*, преображения во времени, отсюда — перетекание временных явлений в пространственные образы, торможения, возвращения и повторы, варианты и вариации, открывающие конструкцию изнутри вовне[356].

Ускользающая красота, красота-утопия[357] — один из ключевых образов караевской поэтики — гаснущим бликом сквозит в заключительном, искривлённом препарацией мотиве-симулякре *e–fis–fis — Я помню...*

Соната — семантический жест, соната — метафора, о которой вновь — словами писателя: «композиция до такой степени личностная, что имитировать её означало бы создавать подделку»[358].

4.2. Топосы тишины: Постлюдия

Понятие тишины в обширном спектре его семантики является ключевым в поэтике Фараджа Караева. В творческой системе композитора этот древнейший культурный символ, а вместе с ним и его смысловые корреляты— молчание, беззвучие, немота, — находят многоуровневое воплощение, отражаясь в структуре образа, композиции и драматургии сочинений, параметрах музыкального языка. Тишина, явленная в звуке или его акустическом антиподе — паузе, наполняет пространство партитур, символически отображаясь в знаках нотного письма и агогике, её философско-эстетической проекцией становятся медитативная процессуальность развития и статика сонорных полей. Сам характер, тон музыкального высказывания Караева пребывает в русле тишины, с каждым новым началом исходит и вновь возвращается в него, это та аура, которая осуществляет интроспекцию и рефлексию сознания, его погружение в лабиринты памяти и выход к иным мирам.

В культуре последних десятилетий XX века феномен тишины выдвинулся в категорию метаобраза, объединив различные стили и тенденции и породив целый ряд художественных явлений ретроспективной направленности, исповедующих эстетику тихого слова, — *новую простоту, неоромантизм, неосимволизм, неокосмизм, неоканонизм*. Основой арт-практик становится обращение к религиозным и философским учениям, осмысляющим молчание

[356] По словам одного из «отцов» открытой формы Э. Брауна, «Время — «холст», на котором музыкальная форма становится видимой» — цит. по: *Браун Э.* [Открытая форма] / пер. с англ. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 122.

[357] «Schönheit — Utopie?» («Красота — утопия?») — название сочинения Ф. Караева для гитары соло (1999).

[358] Фраза М. Кундеры адресована бетховенскому ор. 111 — цит. по: [63. с. 176].

и тишину в качестве универсалии, символа целостности и взаимосвязи макро- и микрокосма, — дзен-буддизму, суфизму, исихазму, мистике.

Облик тишины нематериален, поэтому так легко она становится метафорой в любых знаковых системах искусства, принимая различные визуальные или вербальные формы: стоп-кадра — в кинематографе и дискрет, фрагментирующих континуальность, — в литературе *потока сознания*, белого, незаполненного текстом листа бумаги — у русских поэтов-футуристов И. Игнатьева, В. Гнедова и белых холстов Р. Раушенберга и М. Тоби, ситуации концерта[359] и ситуации доклада[360], панвербализма пустых речей — в *театре молчания* Ж.-Ж. Бернара, коридоров памяти — в кинолентах А. Тарковского, оптической абстракции *супрематических зеркал* К. Малевича и минимализма театральных постановок А. Васильева, перформансов-мистерий поп-арта и *ноль-объектов* видео-арта, застывшего жеста и виртуальной партитуры, графической музыки и составленного из одних знаков препинания концептуалистского текста-деконструкции[361]. Внешняя пустота молчания является оборотной стороной неисчерпаемости заключённых в нём смыслов — звук, жест, пластика или изображение есть выявление, «материализация» скрытого потенциала беззвучия.

Тишина музыки Фараджа Караева обнаруживает себя ещё до момента звучания, в названии, предпосланном сочинению, — фразе, как бы вычлененной из некоего более пространного речевого фрагмента, целостный смысл которого

[359] Появление ещё в 1880-е годы беззвучного «Траурного марша на смерть великого глухого» А. Алле предвосхитило *пьесу непрерывного молчания* Дж. Кейджа «4'33"» (1945) — манифестный опус, в свою очередь, инициировавший появление большого количества парафраз, воспроизводящих сходную ситуацию исполнения-паузы: среди них, в частности, уже упомянутая ранее композиция В. Екимовского «Лебединая песня» (Третья) (Композиция 74) для ундецимета духовых, составляющая воображаемый фон чтению авторской новеллы о лебединой стае, пьеса И. Соколова «Жизнь» из «13 пьес для фортепиано», хэппенинг С. Голыбиной «Приглашение к импровизации» с цитатой из «4'33"».

Автор книги «Silence» («Тишина», 1961), Кейдж в своей композиции «45' для чтеца» утверждает: «Такой вещи, как молчание, не существует. Всегда случается что-то, производящее звук» — цит. по: *Кейдж Дж.* 45 минут для чтеца // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / ред. Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 46). С. 65.

[360] Образцом подобной акции явилось 10-минутное выступление Д. Лигети на музыковедческом форуме в Альпбахе (1961), в течение которого докладчик не произнес ни единого слова.

[361] Таковы, к примеру, поэтические «жесты» К. Риа, выросшие из «немой» фигуративности «Galgenlieder» Хр. Моргенштерна (1905), один из которых, озаглавленный «Sonett» (1993), приведён ниже:

(...) (.....) (.....) (..) (.....) (....) (.)
(.....) (.) (.....) (...) (.....) (....) (..)
(....) (.....) (.....) (..) (.....) (...) (.)
(...) (.....) (.....) (....) (.....) (.) (..)

так и остаётся невыявленным[362]. Умолчание, недосказанность, невысказанность, происходящие из нежелания говорить или из невозможности выразить невыразимое, — на структурно-композиционном уровне эта концепция реализует себя в принципиально разомкнутой форме практически всех сочинений композитора: отсутствие финальной «точки» синонимично метафорическому многоточию — смысл, уходящий в бесконечность. За редким исключением, произведения Караева истаивают, иссякают, распадаются на музыкальные атомы, *выдыхают* звук, подобно тому, как «выдыхает» время останавливающийся маятник часов. В финале Сонаты для двух исполнителей это — распадающееся на отдельные звуковые атомы алеаторическое пространство, в «Tristessa I» — исчерпывающий себя образ бесконечно прокручиваемой «заезженной» пластинки, озвучивающей фортепианную прелюдию Кара Караева, в «Babylonturm» — иссякающий диалог тара и кяманчи, в Серенаде «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» — истончающийся до-диез мажор восьми контрабасов, в Концерте для оркестра и скрипки соло — повисающий вопросом D_7.

Исход звука может быть осуществлён путём почти визуального выскальзывания из пространства звучания — воспарением либо низвержением в бездну. Так решена финальная берговская цитата в Сюите для струнного квартета «In memoriam...» — на фоне протянутого до мажорного созвучия у струнного трио скрипка устремляется в запредельную высь, прекращая игру лишь вместе с исчерпанием самой возможности извлечения звуков. «Klänge einer traurigen Nacht» завершается схождением в область низких звучностей, эффект истекания слышимого достигнут с помощью специальных приёмов звукоизвлечения — *glissando* литавр к самой низкой ступени звукоряда в сочетании с кластером арфы в низком регистре и спусканием колком струны до контрабаса. Тот же приём расстраивания струны использован в финале сольной виолончельной пьесы «Terminus», а в «Canción de cuna» музыку поглощает гигантская воронка, развернутая заключительным «glissando» ватергонга.

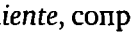
Итоговое значение тихой музыки, устойчивый статус паузы как альтернативы звуку позволяют говорить о тоникальности тишины, однако, если

(.....) (.) (....) (.....) (.....) (..) (...)
(..) (.....) (.....) (...) (.) (.....) (....)
(.....) (....) (.) (.....) (.....) (..) (...)
(...) (.....) (.....) (.....) (.) (..) (....)

(.) (..) (...) (....) (.....) (.....) (.....)
(.....) (....) (...) (..) (.) (.....) (.....)
(...) (..) (....) (.) (.....) (.....) (.....)

(.....) (.....) (.) (....) (..) (...) (.....)
(.....) (.) (..) (...) (....) (.....) (.....)
(.....) (.....) (....) (...) (..) (.) (.....) — цит. по: [138, с. 214].

[362] «In memoriam...», «...a crumb of music for George Crumb», «Aus...», «...alla "Nostalgia"», «В ожидании...», «Ist es genug?..», «Vingt ans après — nostalgie...» — см. I.2.

звучащая тоника ассоциируется с реальной возможностью окончания, то беззвучие свидетельствует о его принципиальной несостоятельности[363]. В партитурах Караева финальное молчание обретает видимые формы — графические и вербальные: пустой такт, знак ферматы над паузой или двойной тактовой чертой, сопутствующее фермате обозначение , излюбленные композитором ремарки *quasi niente, dim. al niente*, сопровождаемые  или .

В современном неформальном искусстве аналогом пустому такту выступают не заполненные ничем лист бумаги, рамка, межобъектное пространство: И. Кабаков, заканчивающий свои альбомы и серии чистыми листами бумаги, превращает пустоту в конструктивный приём[364], В. Шинкарёв разделяет блоки изображения беспредметными ячейками (живописный проект «Всемирная литература»), рамы с отсутствующими фотографиями экспонируют инсталляции М. Рослер, к комментарию отсутствующего на бумаге опуса сведены «нулевые тексты» Вс. Некрасова, Л. Рубинштейна, Г. Сапгира. К. Штокхаузен в «Klavierstück-XI» также обращается к энигматике белой бумаги — разделяя фрагменты сочинения, она олицетворяет идею множества вариантов связи частей[365]. Пустые партитурные страницы караевской музыки «В ожидании...» осуществляют переключение слухового и зрительного восприятия, *смену кадра*, подготовку новой мизансцены спектакля.

---

[363] Эта мысль высказана И. Некрасовой в исследовании, посвящённом феномену тишины. Автор предлагает термин *зеркальная тоникальность*, фиксирующий противонаправленность данной функции, по сравнению с традиционной трактовкой категории тоники в музыке. См.: [88, с. 12–13].

В отношении своей симфонии «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулина указывает на трактовку пауз в качестве метафорических функций субдоминанты, доминанты и тоники, соответствующих трём стадиям развития — трём функциям человеческого восприятия мира. См.: *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. С. 203–213.

[364] «[...] в конце всего путешествия личность напоследок встречает белую пустоту, ничто» — цит. по: [148, с. 252]. Автор приводит описание одного из стендов художника:

«Стенд разбит на пять вертикальных полос одинаковой ширины. Первая левая заполнена десятками имён-отчеств-фамилий людей, о которых задаётся один вопрос «где?»:

Где Ефим Борисович Теодоровский?
Где Иннокентий Борисович Райский?
Где Софья Алексеевна Костороженская?
Где Владимир Александрович Фёдоров?
Где Анатолий Вениаминович Летин?
Где Елизавета Михайловна Коробоват?

Остальные четыре полосы на огромном стенде стены пусты» — [Там же. С. 253].

В своём культурологическом этюде «О пустоте» Илья Кабаков утверждает: «Пустота белой бумаги — это почти точный эквивалент молчания, который не означает тотального отрицания, скорее, наоборот — тотальную полноту, которая превосходит любое «сообщение» — [Там же. С. 259].

[365] Фортепианная пьеса Дж. Кейджа «Ожидание» тоже в каком-то смысле воспроизводит метафорический образ чистого листа: при выписанных темпе и метре, она начинается пропорциями четырёх групп тактов пауз — 24 | 72 | 24 | 8 долей.

Типология функций тишины в современной музыке многообразна — тишина информативна, содержательна, загадочна, её язык универсален и свободно адаптируем в другие языки искусства, подобно звуку, она обладает пространственными и временными характеристиками, динамикой, текстурой и даже «цветом». Молчание часто символизирует другое бытие слова, не-звучание воспринимается как проекция звука за собственные пределы, а изображение отсутствия звука становится способом его существования, — таковы виртуальные каденции солиста в Четвёртом концерте для скрипки с оркестром А. Шнитке, *видимая* музыка коды «Успения» из «Итальянских песен» Э. Денисова, *ритмизующее пустоту*[366] соло дирижёра на фоне молчания оркестра в девятой части симфонии «Слышу... Умолкло...» и беззвучный ритм беззвучной песни в XIII части («Ночная песнь рыбы») цикла «Висельные песни» С. Губайдулиной. Неистовую игру, на деле оказывающуюся *невнятным скрипом или шорохом*, изображают музыканты в пьесе В. Николаева «Quik Amokus», за пределы клавиатуры рояля выходит пианизм исполнителя в последних тактах «Глупой лошади» А. Кнайфеля, беззвучные виртуозные пассажи, играемые по нотам (!), составляют партию Контрабаса в инструментальном театре «В ожидании...» и музыкально-философском абсурде «Ist es genug?..» Ф. Караева.

Тишина чревата звуком, звук — тишиной, эта амбивалентность первоэлементов музыки реализует себя в многообразии авторских решений: Дж. Кейдж окаймляет свои *мезостихи* участками беззвучия, в одном из эпизодов оперы К. Штокхаузена «Четверг» из гепталогии «Свет» Михаэль-певец от шёпота переходит к немому пению, а его двойник Михаэль-трубач от игры *pp* — к немой игре на инструменте, музыка Композиций 14 («Balletto») и 58 («Посиделки для двух пианистов...») В. Екимовского возникает как реакция на жесты и позы исполнителей, в симфониях Караева «Tristessa I» и «Tristessa II» вторгающееся звучание магнитной ленты обрывает беззвучный жест приготовившегося к игре дирижёра — живое вытесняется неживым[367].

Музыка издавна занята поисками незвуковых параллелей звучащему. От авангардистских экспериментов первой половины XX века перекинута арка к нашим дням: фрагменты нотных станов, залигованные паузы и повисающие штили пространственной нотографии А. Лурье предвосхищают графическую нотацию Э. Брауна, Кш. Пендерецкого, Дж. Крама, безмолвный язык пауз Э. Шульхофа — *воображаемую музыку* Д. Шнебеля и Т. Джонсона,

[366] Из авторского примечания к части.

[367] В пьесах С. Беккета звучание записанной на магнитную плёнку музыки или речи ассоциируется с неким языковым пространством, как бы существующим *снаружи* языка повседневности, диалогом с чем-то, что уже было высказано. В концепции языка беккетовской прозы Ж. Делёза это пространство соответствует *языку звучащих образов*: «он всё ещё сохраняет отношение с языком разговорным, однако поднимается и напрягается внутри своих звучаний, своих разрывов и своих молчаний. Порой он даже сам действует в молчании, порой прибегает к помощи заранее записанного голоса, который и представляет его другим [...]» — цит. по: [37, с. 265].

космизм мистериальных идей А. Скрябина — *жестовую* и *свето-цветовую музыку* К. Штокхаузена и С. Губайдулиной, веберновская концепция тишины продолжается в феномене *негативного отпечатка* ритмической ячейки П. Булеза[368].

Скрябин оставил свидетельство своего намерения внести в Мистерию такие *воображаемые звуки*, которые не будут реально звучать, но которые надо себе представить, причём для их записи композитор предполагал использование особого шрифта[369]. Эта интенция проросла в партитурах А. Берга, Л. Ноно, К. Хубера, Х. Лахенманна, А. Кнайфеля включениями скрытого, реально не звучащего поэтического текста, который должен быть проинтонирован и внутренне произнесён в процессе исполнения. Фараджа Караева также привлекают образы неслышимой музыки, незримого слова, структурирующие тишину и сообщающие целому потаённые смыслы. Наделённые драматургическими функциями, эти образы оформлены в виде латентно присутствующих музыкальных тем или текстов. В инструментальном театре «Der Stand der Dinge» цитируются Пять оркестровых пьес ор. 10 А. Веберна, однако цитаты наполовину «виртуальны», скрыты паузами, выписанными в партии дирижёра, и невидимы другим музыкантам. В «Xütbə, muğam və surə» после того, как в магнитной записи отзвучит фрагмент суры Корана, фраза продолжается имитациями маримбы. Партии остальных инструментов содержат паузы и выписанный текст молитвы, который по замыслу автора исполнители должны произнести про себя. Молчание трактуется как ушедшее внутрь говорение — самый почтительный и бережный способ обращения со словом — как *форма скрадываемого смыслоизъявления слова* (А. Михайлов).

Безмолвие несёт особую семантическую нагрузку в литургических текстах и сакральных ритуалах[370] — неслучайна повышенная роль пауз в *высвобожденном и внеперсональном ритуале* композиций С. Райха и Т. Райли, в наследующих эстетике минимализма и канонических жанров *опусах posth* В. Мартынова — паузы здесь прослаивают повторения паттерна и в итоге часто оказываются концовкой сочинения. Пустотность — характеристика, проецируемая на содержание минималистского опуса и подразумевающая декларированный отказ от традиционных феноменов тематизма и драматургии, — превращает музыку в метафору *тишины смысла*[371].

---

[368] По словам Булеза, «всё, что было длительностью — и, таким образом, звуком, — становится паузой; всё, что было паузой, трансформируется в длительность и, таким образом, в звук» — цит. по: [96, с. 45].

[369] См. в кн.: [107, с. 188–189].

[370] С. Губайдулина, присутствовавшая на мусульманском молении, рассказывала о впечатлении, которое произвело на неё глубокое молчание муллы и молящихся, наступавшее каждый раз после чтения Корана. Отсюда в её музыке — семантика особым образом компонуемых пауз. См.: *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М.: Композитор, 196. С. 106.

[371] О *полости пустоты*, о пустоте, которая *значит*, символизируя *отказ* и *отступление*

Значение паузы в искусстве XX столетия велико — по существу, именно наше время осуществило феноменологизацию комплекса представлений, связанных с тишиной. Поэзия и живопись русских символистов, оптика *театра сна* А. Адамова, величественная и кричащая немота пьес С. Беккета[372] — всё это генезис контекстов тишины в современной музыкальной композиции. К философии молчания апеллирует позднее творчество Л. Ноно — струнный квартет «Фрагменты — Тишь, к Диотиме» и созданная в сотрудничестве с философом М. Каччари *трагедия слышания* «Прометей»; тишина как *фактор экспрессии* формирует структуру «Эпифаний» Л. Берио, «Lontano» Д. Лигети, «Pianissimo» и «Тихой музыки» А. Шнитке, «Crescendo e diminuendo» Э. Денисова, «Тишины и возвращения» Б. А. Циммермана, «Dal niente» и «Klangschatten-mein Saitespiel» Х. Лахенманна, «Introduzione all'oscuro» С. Шаррино, «Sotto voce concerto» Р. Щедрина, «Rumore e silenzio» и «Silenzio» С. Губайдулиной, «...Al niente» Г. Канчели; пауза как драматургический фактор строит форму в «Silentium» (второй части) «Tabula rasa» А. Пярта, Квартете-cantabile (Композиция 22) и «Успении» (Композиция 52) В. Екимовского, Третьей симфонии, «Прологе» и «Эпилоге» Н. Корндорфа, «Quasi hoketus» С. Губайдулиной, «Lux aeterna» А. Кнайфеля.

В музыке Фараджа Караева композиционная роль паузы выводит её на уровень одного из центральных элементов в системе музыкального языка. Временно́е *дление* тишины, её иллюзорно-пространственный абрис, скрытые и реализованные возможности организации целостной формы сочинения превращают паузу в музыкальный материал, соположенный звуку, делают её подлинным «персонажем» художественного текста. Собственно звучание

перед тем, *с чем человек справиться не может*, говорит А. Михайлов в связи с музыкальным пространством А. Веберна: [83, с. 119–120].

Присутствие иного типа глобальной, всепоглощающей пустоты вскрывает практика современного литературного концептуализма в лице его преданного адепта Льва Рубинштейна: в излюбленном им жанре библиографического каталога автор бесстрастно перечисляет, суммирует банальности и схемы нашей обыденной речевой деятельности.

[372] Вот несколько очень характерных наблюдений:

«Много говорили о молчаниях Беккета. Для меня в них нет ничего, что выходило бы за грани нормального. Они исходили от человека, которому нечего было добавить к тому, что он выразил в своих книгах. Уважать эту привычку было делом само собой разумеющимся» — цит. по: [153, с. 21–22].

«[...] Сэмюэль Беккет может рассматриваться как автор, который хочет наложить печать на уста Музы. Тем не менее, его молчание, несмотря на его беспощадный, сатирический тон, имеет нечто общее с молчанием праведника, который, познав боль и насилие, достиг мира, лежащего выше человеческого понимания» — цит. по: [164, с. 31].

«Молчание (иногда — огромное, чтобы отразить господствующее состояние неподвижности или игру прерванной сцены, или жест бессилия) [...] великое дыхание этой пьесы [«В ожидании Годо» — *М. В.*] и её принципиальная опора, её немое основание, её исток» — цит. по: [169, с. 249].

В позднем творчестве ирландского драматурга последовательный процесс опустошения выразительных возможностей слова приводит к избавлению от самого слова — пантомима «Действие без слов» 1 и 2, телепьесы «Квад» и «Nacht und Träume».

часто воспринимается в значении нюанса, фона тишины, что наиболее отчётливо ощутимо в сочинениях пуантилистической, серийной и сериальной ориентации — «Музыке для камерного оркестра, ударных и органа», Второй сонате для фортепиано (II часть), Concerto grosso памяти А. Веберна. Во второй части Сонаты для двух исполнителей, буквально сотканной из тишины, самая «громкая» динамика (*mp*) озвучивает именно такие рассредоточенные звуки-«капли», составляющие рельеф доминирующему модусу *pp*.

Драматургическая функция паузы очевидна в циклических композициях, в которых разделы следуют друг за другом без перерыва, однако между частями можно встретить указание *attacca, ma* 𝄐. Знаменательна смысловая минус-кульминация второй части Концерта для оркестра и скрипки соло: начальный эпизод, основанный на постепенном вызревании-становлении темы скрипичного концерта Ф. Мендельсона, вдруг обрывается беззвучием — знак ферматы, G.P., ремарка *nicht weniger als 8"* [373].

В сочинениях Караева молчание структурирует текстуру музыкальной ткани. Так, музыка первой части «...alla "Nostalgia"» (и созданной на её основе композиции «Vingt ans après — nostalgie...») развивается постепенным уплотнением пуантилистической фактуры, её свёртыванием в «хорал»; фактурное пространство интерлюдий «Ist es genug?..», напротив, расширяется за счёт пропорционального увеличения продолжительности дыхания между составляющими его тематическими микрофрагментами[374].

Пауза — это ещё и средство остановить время, удержать ускользающую иллюзию. Именно таким образом в концепции «(K)ein kleines Schauspiel...» осмыслены моменты тишины и остановки, сопровождающие уход вальсирующей исполнительницы под чарующие переборы гитары, таков и подтекст длительного «собирания» темы в гитарной пьесе «Schönheit — Utopie?» — прерываемая паузами, она складывается в целое лишь после IV вариации, с тем, чтобы в коде вновь распасться на отдельные фрагменты.

В масштабе структуры композиции кода традиционно ассоциируется с авторским *договариванием*, резюмированием сказанного. У Фараджа Караева кода собирает, суммирует знаки тишины, рассредоточенные в пространстве сочинения, рассеивает авторскую интонацию, а с ней — и саму музыку[375], становясь центром драматургического слома, смысловой кульминации сочинения. Так, в конце второй части Сонаты для двух исполни-

[373] Генеральная пауза не меньше 8 секунд (*нем.*).

[374] По меткому замечанию А. Михайлова, «музыка всякий раз может разуметься как прорывающаяся немота», а музыкальное произведение может быть «выявляемым молчанием и [...] рассматриваться как именование молчания, понимаемого как самый существенный способ говорения» — цит. по: [84, с. 20, 19].

[375] Характерно, что именно в зоне коды одного из первых знаковых сочинений композитора, Concerto grosso памяти А. Веберна (II часть), впервые появляется типично караевский динамический вектор *ppp<pp, pp>ppp*.

телей музыка иссякает и обретает новую ипостась в плаче ребёнка, а в коде финала контраст введения тембра подготовленного рояля воспринимается как вторжение иного, реального мира. В кодах «Ton und Verklärung» и «Постороннего» вводится принципиально новый в сравнении с предшествующим развитием материал: звук тикающих часов (в магнитной записи) и мелодия шубертовского экспромта (в реальном звучании аккордеона).

По сути, всё творчество Ф. Караева — как целиком, так и каждой отдельно взятой гранью, — воплощает идею коды, послесловия к самому себе. Очевидна доминанта тихой и тишайшей музыки, преобладание динамики *pp* во всём богатстве нюансировки и тембра. Детально выписанные караевские *pppp*, распространённые ряды наподобие *mp – quasi p – p* — живое дыхание музыкальной ткани — обращены к мастерству и чуткости исполнителя, но могут быть восприняты и как символическое обозначение *музыки пауз*. Её звуковой реализацией становятся и специфические приёмы звукоизвлечения — интонирование тишины в шкале ирреального: шёпот музыкантов, флажолетная игра, стуки по деке, шелест и шорохи струнных, дыхание духовых в амбушюр и мундштуки, шум клапанов, *frullato*, вдохи-выдохи в корпус инструментов, беззвучное взятие аккордов на фортепиано с последующим резким ударом по клавишам или струнам, разнообразная игра на струнах рояля — эти и другие приёмы озвучивают партитуры «Journey to love», «...a crumb of music for George Crumb», «Klänge einer traurigen Nacht», «Vingt ans après — nostalgie...», Концерта для оркестра и скрипки соло.

Тишина — инобытие музыки и подлинное бытие природы и человека. Именно в тишину уходит лирический герой в последних тактах караевской монодрамы «Journey to love» — под негромкое интонирование поэтического ноктюрна К. Сэндберга «Степь молчалива» (в магнитной записи), шум ветра и шелест травы. Из тишины он и начинает свой путь, сопровождаемый музыкой морских волн, криком чаек...

В музыке второй половины XX века концепция взаимодействия звука и тишины воспроизводит авторскую модель мировидения, связи и противоположности явлений, дуализма человеческой души и нередко — обратимости хронотопа истории. Пауза может служить средством *смысловой модуляции* (В. Сильвестров) между прошлым и настоящим, играть ключевую роль в *процессе дематериализации* (С. Губайдулина) музыки, стать лексемой *тишины звука* (В. Тарнопольский), средством его *демифологизации* (Х. Лахенманн). В русле метода полистилистики тихая музыка становится новым консонансом и выделяет семантически значимые фрагменты, олицетворяя феномен культурной памяти, ностальгию по навсегда ушедшему, безвозвратно утраченному. В музыке Г. Уствольской, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Х. В. Хенце, Кш. Пендерецкого периода «Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam» и «Utrenia» контраст громкого и тихого символизирует дихотомию

объективного и субъективного, чужого и авторского, агрессивно-негативного и беззащитного, действия и медитации, хаоса и гармонии. Семантика соотношения звука и тишины формирует столь отличные друг от друга индивидуальные авторские концепции — философию *всезвучия* Дж. Кейджа, эстетику *маргинальных звуковых форм* Х. Лахенманна, аскетизм *tintinnabuli-стиля* А. Пярта, *динамическую статику* драматургии Г. Канчели, феномен *поющей* формы В. Сильвестрова.

В музыке Караева, пребывающей в лоне тишины во всём спектре её призвуков и вибраций, контраст громкостной динамики почти всегда сопоставим с символическим вторжением иного — внеличностного, неодушевлённого, гротескного, бессмысленного. Таково значение фрагмента *moto perpetuo* в коде Сонаты для двух исполнителей, «воющих» кластеров симфонических «Tristessa». В оркестровом диптихе «Ton und Verklärung» / «Verklärung und Tod» врезки *fff* в тихий сонорный слой характеризуют параллельное драматургическое развёртывание иностилевого императива — цитаты из симфонической поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра».

Квинтэссенцией топосов тишины в системе индивидуального стиля Фараджа Караева явилась **Постлюдия** (1990)[376]. Написанная для фортепиано, в последующие годы она обрела ещё двенадцать версий для разных инструментальных составов:

Постлюдия II — для контрабаса, фортепиано
и струнного квартета за сценой (1991)[377]
Постлюдия III — для двух фортепиано в восемь рук (1992)
Постлюдия IV — для двух фортепиано в четыре руки (1994)[378]
Постлюдия V — для кларнета, фортепиано
и флейты, вибрафона, скрипки и виолончели за сценой (1995)
Постлюдия VI — для кларнета, фортепиано и гитары за сценой (1995)[379]

[376] Премьера состоялась 19.02.1991 в Wilhelm-Lehmbruck-Museum (Дуйсбург, Германия) на концерте-встрече с композиторами из Советского Союза. Первым исполнителем Постлюдии стал немецкий пианист Бернхард Вамбах (Bernhard Wambach), сыгравший сочинение в ряде городов Германии в рамках фестиваля, приуроченного к году С. Прокофьева (1991). Впоследствии Постлюдия была посвящена ему.

[377] Премьера состоялась 27.07.1992 в Ленхерборге (Дания). Исполнитель — Московский Ансамбль Современной Музыки, дирижёр — Алексей Виноградов. Существует аудиозапись этой версии, осуществлённая в Большом зале Московской консерватории солистами ансамбля Студия новой музыки (Москва). См. авторский компакт-диск: *An introduction to Faradj Karajev.* Megadisc [Belgium]. MDC 7852. 1996.

[378] Впервые исполнена Мариной и Акифом Абдуллаевыми в Большом зале Московской консерватории в июне 1996 года во время записи авторского компакт-диска Караева *An introduction to Faradj Karajev.*

[379] Премьера состоялась 25.01.1996 в зале Азербайджанского государственного музея искусств имени Р. Мустафаева (Баку, Азербайджан) в рамках минифестиваля, организованного обществом современной музыки «Yeni Musiqi». Исполнитель — ансамбль SoNoR (Азербайджан) в составе: Низами Зейналов (cl.), Самир Мирзоев (pn.), Ровшан Мамедов (chit.).

Постлюдия VII — для кларнета, фортепиано
и вибрафона за сценой (1998)[380]
Постлюдия VIII — для кларнета, фортепиано
и струнного квартета за сценой (2001)[381]
Постлюдия IX — для вибрафона / колокольчиков и органа (2003)[382]
Постлюдия X — для кларнета, фортепиано
и флейты, тромбона, скрипки и виолончели за сценой (2004)[383]
Постлюдия VIIIa — для кларнета, фортепиано
и скрипки и виолончели за сценой (2004)[384]
Постлюдия VIIIb — для кларнета, фортепиано
и скрипки, альта и виолончели за сценой (2011)[385]
Постлюдия XI — для фортепиано, струнного квартета
и хора за сценой (2011)[386].

С этой малой формой Караева связывает нечто имманентное самой природе его поэтического мышления, постлюдия — константа, архетип, лейтобраз, концентрирующий сущностное в поэтике и прослаивающий всё творчество композитора. Помимо фортепианной Постлюдии, в караевском каталоге сочинений значатся ещё Четыре постлюдии для симфонического оркестра и «The (Moz)art of elite» — постлюдия для симфонического оркестра (обе композиции — 1990). Данный жанр фигурирует и в виде частей многочастных сочинений — коды второй части Concerto grosso памяти А. Веберна (1967),

[380] Премьера состоялась 13.05.1998 в Театре песни имени Р. Бейбутова (Баку, Азербайджан). Исполнитель — ансамбль SoNoR (Азербайджан) в составе: Низами Зейналов (cl.), Самир Мирзоев (pn.), Эльмир Мирзоев (vibr.).

[381] Премьера состоялась 02.02.2003 в Нью-Йорке (Alice Tully Hall, Lincoln Center) в рамках Международного фестиваля *Masterpieces of Russian Underground*. Исполнители — David Shiffrin (cl.), Vladimir Feltsman (pn.), Ani Kavafian (vn. I), Oleg Krysa (vn. II), Paul Noibauer (vl.), Gary Hoffman (vc.).

[382] Впервые исполнена 04.10.2004 в Дрездене (Dreikönigskirche) в рамках Международного фестиваля *18.Dresdner Musiktage 2004*. Исполнители — Ulrich Grafe (vibr. / glöck.), Марианна Высоцкая (org.).

[383] Эта версия была создана для Ensemble Reconsil Wien (Австрия), который и стал первым исполнителем Постлюдии X. Премьера состоялась 30.11.2004 в Вене (Stadtinitiative), дирижёр — Роланд Фрайзитцер (Roland Freisitzer).

[384] Премьера состоялась 22.09.2004 в Olympic Centre (Варшава, Польша) в рамках XXXXVII Международного фестиваля современной музыки *Варшавская Осень*. Исполнители — солисты ансамбля Студия новой музыки (Москва): Олег Танцов (cl.), Михаил Дубов (pn.), Мария Ходина (vn.) и Ольга Галочкина (vc.).

[385] Премьера состоялась 01.10.2011 в Турине (Италия) в рамках Международного фестиваля *EstOvest*. Исполнители — солисты ансамбля Студия новой музыки Никита Агафонов (cl.), Мона Хаба (pn.), Станислав Малышев (vn.), Екатерина Маркова (vl.), Ольга Галочкина (vc.).

[386] Премьера состоялась 09.12.2011 в Рахманиновском зале Московской консерватории в рамках XIII Международного фестиваля *Московский форум*. Исполнители — Мона Хаба (pn.), квартет Студия новой музыки (Станислав Малышев (vn.), Инна Зильберман (vn.), Анна Бурчик (vl.), Ольга Калинова (vc.)), камерный хор Эйдос, дирижёр — Андрей Капланов.

четвёртой части Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), пяти основных разделов «Ist es genug?..» (1993), заключительной пьесы (канона-постлюдии) из 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg (1998). В инструментальном театре «(K)ein kleines Schauspiel...» (1998) функции постлюдии возложены на заключительный раздел *Postskriptum*.

Жанр постлюдии дорог XX веку. Его история начата пьесами Ч. Айвза и Л. Вьерна[387], продолжена циклом из 24 постлюдий для фортепиано Л. Половинкина (1938), затем — «Тремя постлюдиями» для оркестра В. Лютославского (1960)[388] и Постлюдией похоронного звона из «Requiem canticles» И. Стравинского (1966), представляющими собой первые симфонические образцы жанра, к этому времени уже окончательно обособившегося от функции придатка более крупного сочинения и оформившегося в самостоятельное жанровое ответвление. С начала 70-х годов в отечественной музыке к жанру постлюдии (и его разновидности — *постскриптуму*) с разной степенью интенсивности обращаются Б. Тищенко, Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Кнайфель, Д. Смирнов, Е. Фирсова, Ю. Каспаров, Ю. Воронцов[389].

«Если поставить такой вопрос: «Что суммарно останется от музыки XX века? Ответ будет гласить: «Пауза». [...] Вкус к паузе, к молчанию и останется от музыки XX века»[390] — эти слова принадлежат композитору, в эстетике которого постлюдия и шире — *постлюдийность* — ассоциируется с состоянием современной культуры, исчерпавшей определённый этап своего развития. В. Сильвестров насыщает жанр культурологическим смыслом, его постлюдии становятся пространством интеграции множественных аллюзий ушедших стилей, а тишина — основным тоном музыкального высказывания[391].

---

[387] Органные «Burlesque Postlude in C» (1891), «Burlesque Postlude in B-flat» (1893), «Postlude for Thanksgiving Service» (1897) Ч. Айвза, его же инструментальные постлюдии — для симфонического оркестра (1898–1899) и IV часть Первого струнного квартета (1900), «Postludia» из органного цикла «24 Pièces en style libre» (1913) Л. Вьерна.

[388] Характерно, что свой мемориальный опус Э. Денисов мыслил в русле именно этой жанровой разновидности: памяти В. Лютославского посвящена его Постлюдия для оркестра (1994).

[389] В этой жанровой сфере есть образцы оригинальных названий — например, «Post-Prae-Ludium» Л. Ноно или «Две прелюдии для постлюдии» И. Ланга.

[390] Цит. по: [23, с. 219]. «Но если правда, что история музыки окончилась, что же тогда осталось от музыки? Тишина?» — вопрошает в своём *романе в форме вариаций* М. Кундера. И далее: «Музыка сейчас вернулась в своё изначальное состояние. Это состояние после последней постановки вопроса, состояние после последнего раздумья, состояние после истории» — см.: [62, с. 260, 262].

[391] В начале 80-х годов в творчестве В. Сильвестрова появляются камерные постлюдии: Постлюдия «DSCH» для инструментального ансамбля, Постлюдия для скрипки соло, Постлюдия для виолончели и фортепиано, — а с середины 80-х жанр получает воплощение в симфонических формах, в том числе, в жанре *пост-симфонии*, к которому принадлежат, в частности, Пятая симфония, Постлюдия для фортепиано с оркестром и симфония для баритона с оркестром «Exegi monumentum» на стихи А. Пушкина.

В контексте авторской *эстетики отголоска* в качестве ведущих мотивов творчества выдвигаются *припоминание* и *повторение* уже свершившейся музыкальной истории — то, что в концепции *opus posth*-музыки В. Мартынова соответствует главному принципу *посткомпозиции*[392]. Впрочем — об этом шла речь выше, — декларация сознательного устранения авторства на практике оказывается несостоятельной, и это тем более актуально в отношении опытного мастера, владеющего всем арсеналом методов и техник: персональное, личное являет себя, если не в характере тематизма, то в способах работы с ним, в организации материала, создании контекста и системы внутренних связей. Отказ музыке *постлюдийного пространства* в подлинности, наличии собственной субстанции — чувственно оформленного и высказанного представления, — а значит, и в факторе *смыслообразования*[393], преувеличен и неправомерен. Постлюдия Фараджа Караева — тому подтверждение.

Образный строй этой тихой лирики — одновременно и метафора пребывания и ощущения себя в мире, и воплощение некоего пра-образа, психического архетипа, влияющего на художественную структуру с её длительным вслушиванием в звучащую пустоту. Замедленный тип процессуальности является моделью вневременно́й перспективы, структурируемой принципами повторности и микровариантности, где малое обретает значимость безмерного. Эфемерность этой рождающейся из тишины и уходящей в тишину музыки, наполненной печалью об инобытии красоты и гармонии, вместе с тем, рационально организована изнутри — на разных уровнях в пьесе реализованы идеи симметрии и обратимости.

Материалом последующего анализа послужили оригинал сочинения и две его инструментальные версии — **Постлюдия VIII** для кларнета, фортепиано и струнного квартета за сценой[394] и **Постлюдия IX** для вибрафона / колокольчиков и органа.

Принцип построения формы — $АВСВ_1$ — един во всех версиях композиции, за исключением второй, где введение замыкающего раздела $А_1$ достраивает форму до концентрической конструкции. Открытость структуры целого рождает индивидуализированный, «бесконечный» тип формы, как нельзя лучше выражающий надвременной характер образа. Постлюдия разомкнута с двух сторон — она начинается из ниоткуда и уходит в никуда: одинокий исходный звук, каплей повисающий в акустическом беззвучии, в финале растворяется в угасании обертонов — *glissando* по струнам рояля в низком регистре на фоне беззвучно взятого кластера (в версии IX — выключение мотора органа

[392] «Предметом музыкального высказывания у Сильвестрова становится не содержание, или, вернее, утратившее смысл явление, но возможность, или, вернее, невозможность самого музыкального высказывания, что с позиций нормативного композиторского творчества выглядит как чистый нонсенс и что заставляет говорить не столько о композиции или произведении, сколько о посткомпозиции и постпроизведении» — цит. по: [81, с. 136].

[393] [Там же. С. 235].

[394] Партитура Постлюдии VIII размещена в *Приложении III–6*.

на фоне выдержанного басового кластера: постепенный уход воздуха из труб рождает почти визуальный эффект глубокого и медленного выдоха).

Структура раздела А воспроизводит простую двухчастную репризную форму со стыком частей в ц. 1. Начало Постлюдии в сжатом виде содержит всю её концепцию — мир сотворён из *ничто*. Формообразующим фактором здесь выступает динамический ряд градуированного *p*, зеркально симметричный относительно оси *mp* — самого «громкого» нюанса в этой пьесе:

pppp – ppp – pp – p – quasi p – mp – quasi p – p – pp – ppp – pppp

Музыкальным материалом первой части раздела А, его звуковой вселенной является единственный, равномерно и многократно повторяемый звук a^4. Он служит истоком диатонического кластера, берущегося беззвучно и постепенно расширяющегося в обе стороны, от одной до двух с половиной октав — от h^1 до g^4, — а затем вновь сворачивающегося в октаву с подсвеченным мерцанием звуком-«каплей» на самой вершине. Последние пять тактов демонстрируют последовательное увеличение количества долей в такте: с 4 до 8 четвертей.

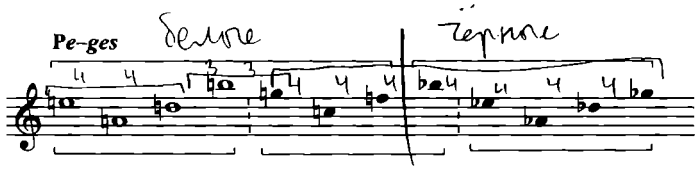
В сонорном звуковом комплексе этой части нашли претворение элементы техники ограниченной алеаторики и минимализма — количество повторов *a* не лимитировано автором и определяется желанием исполнителя (ремарка *ad libitum*), при каждом очередном продвижении кластерной массы происходит перемещение на один пункт и в динамической шкале.

В ц. 1 «капля» преобразуется в интонацию — ниспадающие взаимообратимые кварту и квинту, пустота которых резонирует в обертоновом поле широких диатонических кластеров. Симметрия чередований вопроса (ч.4) и его отзвука (ч.5) подчёркнута параметром динамики: *subito p – ppp* (в оригинале и инструментальной версии IX это *pp – ppp* и *pp – pppp*). Шлейф гаснущего звука всякий раз «улавливается» запаздывающей педалью рояля и тонет в призвуках беззвучно взятого кластера, постепенно спускающегося к нижним октавам инструмента. В органной версии этот фрагмент выделен введением нового тембра — колокольчиков, звон которых обволакивается разрастающимся мягким кластером в среднем регистре органа. В отличие от версий с участием фортепиано, кластерный фон в редакции для органа более разработан и детализирован, что связано со спецификой устройства инструмента и, прежде всего, с отсутствием технологии, обеспечивающей процесс естественного угасания звука.

Реприза двухчастной формы отмечена перетеканием диатонического кластера в хроматический и возвращением градуированного динамического ряда первой части в его ракоходной половине — от центральной оси *mp* к *pppp* и далее — к истончающемуся *quasi niente*.

Ц. 2 — внешняя граница раздела В и место сосредоточения наиболее существенных отличий между различными версиями Постлюдии. Здесь всту-

пает второй сольный инструмент (кроме фортепианных версий пьесы) и меняются контуры фактуры: пространственная статика одиночного звука сменяется динамической статикой звукового комплекса — мелодической «россыпи», исполняемой в максимально быстром темпе. Мотивы из мелких длительностей постепенно набирают двенадцатитоновый ряд, в основе которого лежат интервалы кварты и квинты, уже фигурировавшие в развитии начального раздела пьесы: *e–a–d–h–g–c–f–b–es–as–des–ges*. Ряд формирует сцепление двух диатонических микрорядов: белоклавишного (7 тонов) и чёрноклавишного (5 тонов)[395], помимо этого, в его структуре можно выделить три четырёхзвучных сегмента, выстроенных по единому интонационному образцу: ↓7–↑5–↑5(9), — где цифра обозначает количество полутонов. Первые четыре звука ряда представляют анаграмму женского имени: *e–a–d–h–(a)*[396]:

77.

Диатоническая природа сегментов становится основанием для выделения местных центров *a, b* и *ges*, что сообщает гармоническому целому свойства модальной структуры. Общая последовательность составляющих ряд интервалов основана на принципе их взаимообратимости: [↓5–↑4] – [↑6–↓3] – [↓5–↑4] – [↑4–↓5] – [↓5–↑4] – [↑4–(↓5)]. Таким образом, организация звуковой серии, как и динамического ряда раздела А, выведена из всеобщего закона симметрии.

Двенадцатитоновая мелодия формируется не сразу, вначале это 5 звуков в партии рояля, затем — 7 и только потом ряд обретает свой окончательный облик — вплоть до ц. 3 партитуры, перемежаясь паузами-ферматами, звуковая «россыпь» воспроизводится вновь и вновь. В версии VIII к роялю присоединяется второй сольный голос — кларнет, эхом-отзвуком дублирующий фрагменты основной мелодии. Между инструментами возникает характерный для сонорной техники эхо-канон в приму, причём постепенность увеличения количества звуков в партии кларнета частично соответствует принципу логогрифа — путём прибавления одного звука постепенно набирается семитоновый ряд, а затем от полной двенадцатитоновой формы методом вычитания звуков мелодия возвращается к исходному единичному тону *e*.

В оригинальной версии Постлюдии фортепиано с помощью специальных исполнительских приёмов, высвобождающих шкалу призвуков, достигает эф-

[395] В инструментальном театре «В ожидании...» подобное наложение отрезков двух диатоник (одна из которых представлена вариантом пентатоники) осуществлено по вертикали: это до мажор и его III низкая ступень ми-бемоль минор в партии чембало (ц. 21) — см. нотный пример 101 на с. 284.

[396] Эту анаграмму, как и серию, композитор ранее использовал в Сонате для двух исполнителей — см. раздел I.4.1.

фекта *эхо* в границах собственного тембра. В редакции для органа композитор детально выписал в партии вибрафона, озвучивающего основную мелодию, указания взятия и снятия педали: именно в эти моменты «выключения» звука акустическое пространство выстраивает резонирующая пустая квинта органа — ещё одно звено в единой интонационной драматургии сочинения.

В рассматриваемых инструментальных редакциях интересно разноплановое решение кластера, составляющего вибрирующий фон развёртываемой мелодии: хроматический комплекс в масштабе двух с половиной октав вначале перетекает в свою диатоническую разновидность, а затем постепенно сужается до чистой квинты. Структура интервалов, образующихся между верхним и нижним основаниями кластера в процессе его движения (квинта, октава), как и итоговая точка этого движения — акустическая квинта *a–e*, вновь заставляют вспомнить о лейтинтервалике и моноинтонационности пьесы, обусловленных интонационной природой ряда.

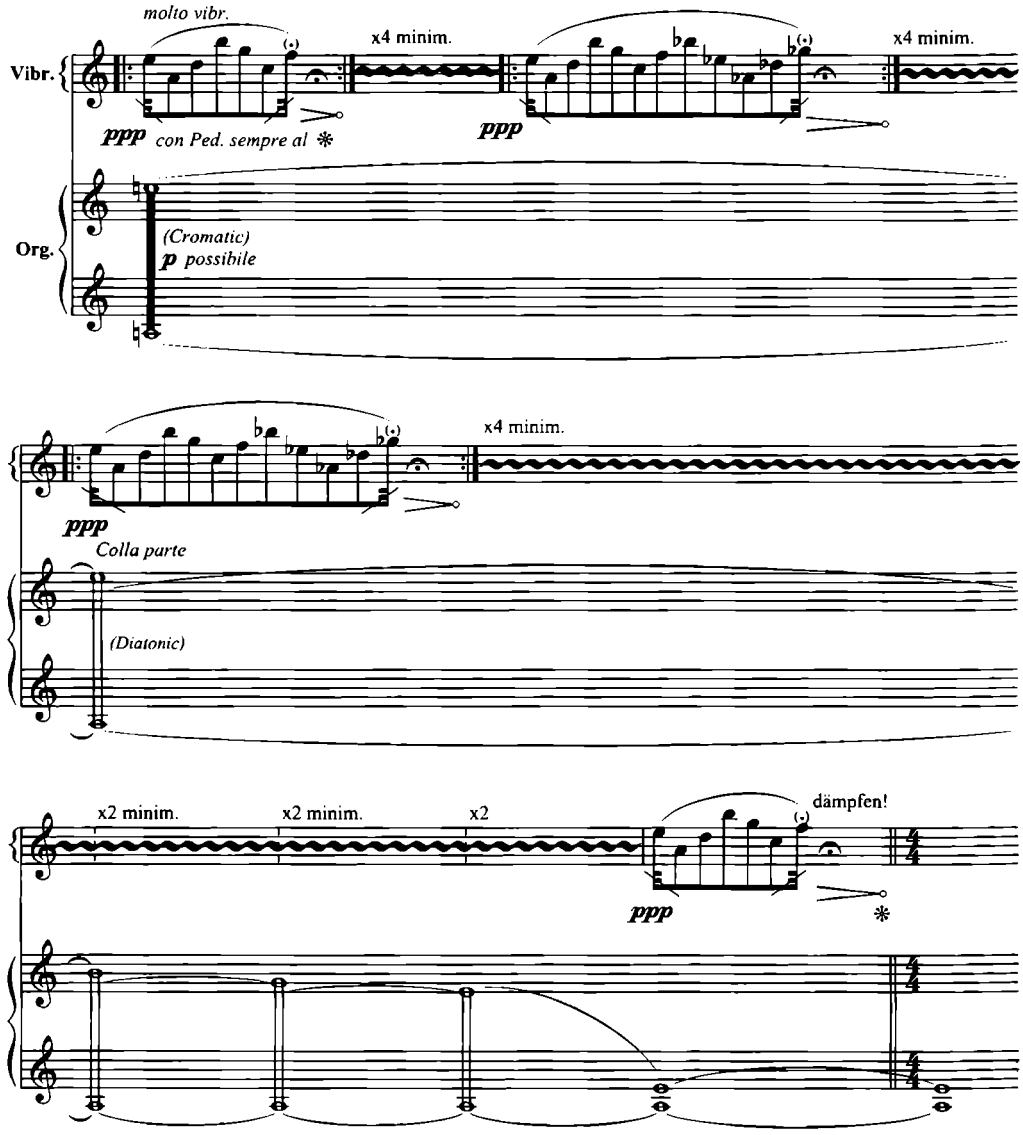
Постлюдия IX представляет иную версию фона, озвученного органом: его исходный облик — хроматический кластер в масштабе полутора октав — на пути к финальной квинте меняется более радикальным образом, образуя пустоты между верхними звуками и очерчивая мелодическую линию развёрнутого трезвучия ми минор (см. пример 78).

Последние четыре такта перед началом нового раздела (ц. 3 тт. 4–7), как и в аналогичном фрагменте первого раздела Постлюдии, последовательно увеличивают количество долей в такте — с 3 до 6. Параллельно истончается динамика этого тишайшего эпизода, сотканного из бесконечных *al quasi niente* и *al niente*, — затихающий канон рояля и кларнета договаривает сам себя: *ppp – pppp – p possible – quasi niente*. Музыка возникает из почти беззвучного *e* и уводит ещё дальше в тишину — её новой темой и образом становится воспоминание.

Центральная часть пьесы — тихая кульминация сочинения, составляющая тематический, фактурный, гармонический и акустический контраст крайним частям. Здесь содержится цитата из фортепианной пьесы Э. Грига ор. 17 № 6 «Я знаю одну маленькую девочку», исполняемая струнным квартетом за сценой (в версии IX — органом). Иллюзорность и печаль музыки — в её гипертрофированно медленном темпе, усталой мерности строгой ритмики, затушёванной динамике инструментального *con sordini*, щемящих секундовых задержаниях, красоте мерцающих низких и высоких ступеней ля минора. Это ещё один след образа-тени, отражённого в анаграмме и обусловившего наличие скрытого посвящения, программы сочинения, — имя, которое не произнесено вслух[397]. Аура молчания возникает на стыке текста и подтекста,

[397] «Диалог двойной тени» — так называется пьеса П. Булеза, в которой использован сходный приём пространственного рассредоточения звучания: соло кларнетиста («первый кларнет»), находящегося в центре зала, вступает в диалог с собственной «тенью» («второй кларнет» в записи, транслируемой посредством нескольких усилителей, расположенных вокруг зала, на его периферии) — см.: [96, с. 72–73].

78.



высказанного и помысленного. Печаль повисает вопросом — его символическим выражением становится D_7, функциональное разрешение которого приходится уже на коду пьесы — динамизированный возврат музыкального материала предыдущего эпизода (с ц. 5 и до конца).

Заключительный фрагмент Постлюдии, тематически связанный с разделом B, вместе с тем, по смыслу близок начальным тактам сочинения — это репетитивно воспроизводимый семизвуковой диатонический микроряд серии в облике воспаряющей быстрой фигурации. Его неизменные повторы прорe-

жены паузами, выстраивающими характерный для Постлюдии тип *кодовой* динамики угасания: *ppp – pppp – p possible – al quasi niente*. Использование в этой части пьесы звучания рояля соло сообщает её последним тактам значение тембровой репризы раздела *A*. Центричность квинты *a–e* здесь становится очевидной — на её основе структурированы и горизонталь, и вертикаль, в последний раз сворачивающаяся в подсвеченный призвуками кластер, который рассеивает мелодию в собственном отзвуке.

Идея симметрии в Постлюдии является закономерностью, объединяющей разные слои композиции. На уровне формы она реализует себя в репризности как общем конструктивном принципе — в масштабах простой двухчастной репризной формы раздела А и в феномене синтезирующей репризы-коды всей пьесы[398]. Эта определённость парадоксальным образом соединяется с концепцией открытости границ формы, принципиальной незавершённостью её смысла и структуры.

На уровне музыкального материала симметрия проявляется в конструкциях основного ряда громкостной динамики и темы-серии — в интонационной идентичности трёх её сегментов и взаимообратимости составляющих интервалов.

В тембровой драматургии концентрическая идея также находит своё отражение: центральная часть поручена струнной группе, в крайних разделах доминирует фортепиано. В версии IX сольный орган озвучивает начало, цитату из Грига и последний такт Постлюдии, дуэт с вибрафоном — разделы, окаймляющие центральный эпизод[399].

Помимо симметрии, на определённых участках ритм композиции организуют законы математической прогрессии, или логогрифа в обеих формах — убывающей и возрастающей.

Единство целого формируется выведением всей интонационности из кварто-квинтовой основы, генетически связанной со структурой обертонового ряда. Органично и закономерно в этой связи постоянное присутствие в звуковом пространстве сочинения нюансированных звуков-призвуков, оттеняющих *suoni reali*.

Наконец, в гармонической конструкции пьесы объединяющим фактором выступает модальная переменность, производная от гармонической структуры двенадцатитоновой темы, в которой функцией центрального элемента наделено созвучие *a–e* — гармония и интервал, формирующие мелодику пьесы и каркас её терцовых и кластерных созвучий.

Музыкальное бытие сверхобраза сочинения — тишины — также вписано в структуру расходящихся концентрических кругов, где центром является

[398] Напомню, что в структурном варианте Постлюдии II идея репризы и симметрии явлена в ещё более законченном облике концентрической формы $ABCB_1A_1$.

[399] В Постлюдии II раздел С поручен струнному квартету за сценой, разделы В и B_1 — дуэту фортепиано и контрабаса, а крайние части — фортепиано соло.

иллюзорное воспоминание, от него последовательно, минуя сферу полуреальности, музыка исходит к своему пределу, за которым — только молчание.

> М. В.: Чем могла бы стать Постлюдия за пределами музыкального звука?
>
> Ф. К.: Празвуком. Тишиной, разложенной на элементарные частицы. Важно, однако, определить суть вопроса — за пределами музыкального «дозвука» или «послезвука»? То есть — *уже* или *ещё*?

Двенадцать версий Постлюдии — это двенадцать рафинированных тембровых этюдов, претворённых в фактуре паузирования и непрерывности. Двенадцать версий *музыки о музыке*, в которых композитор работает с отголоском собственного высказывания, создаёт род автокомментария. Поразительно, что пьеса, звучание которой исчисляется несколькими минутами, смогла вместить так много — парадоксы замкнутости и разомкнутости, статики и динамики, неизменности и обновляемости, элементы алеаторики и минимализма, модальности и тональности, сонорики и серийности, — сохранив удивительную целостность драматургии и единство авторской интонации.

В Постлюдии Фараджа Караева тишина равноправна звуку, она и есть музыка. Это особый тип *экзистенциальной риторики*[400], в которой молчание творит контрапункт слову, а принципиальная немногословность становится аналогом смыслопорождающей пустоты. Вспомнив старинную мудрость о сосуде, ценность которого определяется лишь его внутренней пустотой, уподобим сосуду художественный образ или художественное *слово*. Похожую мысль однажды высказал Ф. Гершкович: «Чем большие мастера отличаются от талантов? Талант пишет текст звуками. А большой мастер пишет структуру тишины. Его музыка не ограничивается написанным текстом, есть ещё — и это главное — структура неслышимого»[401].

4.3. Повторение и различие: «...“Monsieur Bee Line” — eccentric, или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!»

Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их — в том или ином виде — интеллектуальная метафора Х. Л. Борхеса[402] дорога XX веку, избравшему повторение и повторяемость в качестве категориальных установок художественного творчества. Никогда прежде дихотомия соотношения оригинала и копии, источника и варианта

[400] Термин Н. Колико — см.: [60].

[401] Цит. по: [23, с. 93–94].

[402] Из рассказа «Четыре цикла» — цит. по: [15, с. 281].

столь естественная для практики функционирования искусства, не вырастала до статуса проблемы. Никогда явление повторения как таковое не становилось собственно *произведением* — концептом, формальным принципом, доминирующей идеей творчества.

В качестве ведущего метода построения современной художественной формы постмодернистская эстетика выдвигает вариативность под знаком потенциальной бесконечности — то, что нашло наиболее яркое воплощение в русле серийного мышления: *новом романе*, продукции поп-арта, компьютерной живописи и графике. По мысли театрального семиолога П. Пави, постмодернистская серийная форма восполняет функцию ритуала, литургического действия, только в повторении и обнаруживающего свой смысл. Иными словами, умножая знак до бесконечности и уничтожая его референциальное отношение к миру вещей, сериальность возвращает искусству сакральность и тайну[403].

Умножение тождеств, микширование образов, многократное тиражирование вещей и ситуаций, самоповторяющийся абсурд и унификация — слои повторений и вариаций структурируют письмо А. Роб-Грийе[404], живопись Б. Ньюмэна, М. Ротко, Э. Рейнхардта, композиции и постановки Р. Раушенберга, саунд-поэзию Дж. Джорно. Серии однотипных паттернов, принципиально *не*иерархичных структур, множимых методами мультипликации и коллажа, наводняют культуру *пост*продукции. В 80-е годы, вслед за Э. Уорхолом с его галереей образа Джоконды и многочасовыми фильмами, воспроизводящими на экране один и тот же объект[405], Ж.-П. Иварал создаёт компьютерную серию «Синтезированная Мона Лиза», в 12 этюдах воссоздающую классический образ после дробления на составные элементы, а компьютерная художница В. Мольнар моделирует процесс зрительского восприятия, фиксируя и многократно повторяя движения глаз смотрящего на дисплей («Путь следования»)[406].

---

[403] Принципы серии и тематической вариации свойственны, в частности, театру абсурда и «театру повседневности», в которых повторение ситуаций, удвоение персонажей и их историй составляет основу драматургии и пьес, и режиссёрских постановок. См., в частности: [92].

[404] Характеризуя тексты А. Роб-Грийе, Ж. Тибодо, Ф. Соллерса, М. Бютора, Н. Саррот и других представителей *нового романа*, М. Фуко пишет: «[...] мир дистанции ни в коем случае не является миром изоляции, но миром кустящейся идентичности (тождества). Того же в точке его раздвоения или на кривой возврата. Эта среда [...] наводит на мысль о зеркале, дающем вещам внешнее, по отношению к ним, пересаженное пространство, умножающее тождества и смешивающее различия в одну неощутимую связь» — цит. по: [132, с. 209].

[405] В первой половине 60-х Уорхол пишет холст «Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна)», представляющий чёрно-белый вариант шедевра Леонардо, растиражированный в 5 рядах по 6 портретов, а также снимает «Sleep» — 6-часовой фильм о спящем человеке и «Empire» — 8-часовой фильм о знаменитой нью-йоркской Empire State Building.

[406] Европейские художники Д. Бюрен и Н. Торони на протяжении жизни воспроизводят одну и ту же картину: Бюрен по трафарету рисует цветные полосы, покрывая ими афишные щиты в парижском метро, а Торони на самых разнообразных поверхностях делает квадратные отпечатки толстой кистью, — по характеристике М. Бланшо, «произведение искусства, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что оно есть». Цит. по: [2, с. 174].

Циклическая формульная репетитивность в сочетании с минимальными изменениями исходного модуля исповедуется представителями американского музыкального минимализма[407] и изобразительного ABC-art — американцами С. Райхом, Ф. Глассом, Т. Райли, К. Андре, Д. Джаддом, Р. Блейденом, Т. Смитом, М. Стейнером, Дж. Джонсом. В определённом отношении вся практика интертекстуальности — это повторение, имеющее своей целью продолжить, оспорить, подтвердить или опровергнуть воспроизводимый стиль или цитируемый источник.

В русле индивидуального стиля идея повторения находит реализацию и в создании редакций или различных инструментальных версий того или иного опуса, причём нередко тембровый и структурный облик произведения подвергаются радикальным изменениям. Например, у Л. Берио в нескольких версиях существуют композиции «A–Ронне», «Опера», «Король вслушивается», а также большая группа сочинений для солирующих инструментов с названием «Секвенция» («Sequenza»)[408]. Постоянное возвращение к ранее написанному характеризует творчество П. Булеза: «Книга для квартета» — «Книга для струнных», «Éclat» — «Éclat / Multiples», две версии «Дара», «Свадебный лик» и «Солнце вод» — в трёх редакциях, четыре варианта «Répons» и доработки проекта Третьей фортепианной сонаты. Реализуя единую композиционную модель, после сольной виолончельной «Nomos Alpha» Я. Ксенакис создаёт оркестровую «Nomos Gamma». У А. Пярта существует шесть версий партитуры «Pari intervallo», восемь — «Summa», три варианта «An der Wassern zu Babel saßen wir und weinten», семнадцать версий «Fratres». Свыше десятка композиций К. Штокхаузена объединены заголовками«Aus den Sieben Tagen» (No. 26), «Für Kommende Zeiten» (No. 33), «Tierkreis (Zodiac)» (No. 41) и «In Freundschaft» (No. 46), 10 версий имеют «Compositions 1960» и 29 — «Compositions 1961» Л. М. Янга. Композиции В. Рима «Chiffre» и «Fetzen» имеют по восемь инструментальных редакций[409], Ф. Донатони создаёт серию опусов «Refrain», а Дж. Кейдж — серийные ряды композиций «One», «Two», «Three», «Four», «Five», а также пять *переписываний* «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса (в числе которых — знаменитый «Muoyce»), в каждом последовательно осуществляя определённые исполнительские и структурные задачи. Иногда появление версий и редакций разделяют не годы, но десятилетия, — так, около сорока лет отделяют булезовский «Свадебный лик» для сопрано, контральто, женского хора и оркестра (1989) и «Отдалённую музыку» для фортепиано (1993) В. Сильвестрова от оригиналов 1946–1947 и 1956 годов, столь же длителен путь, ведущий от первого к последнему фрагменту мета-композиции Д. Шнебеля «Glossolalie» (1959 / 1994), — и в этом случае по-иному звучащая *та же* музыка действительно

[407] Дань этому направлению в своём творчестве отдали и А. Пярт, А. Рабинович, А. Кнайфель, Н. Корндорф, а также В. Мартынов, относящий к категории *пост*композиции не только опусы в стилистике минимализма, но и течения *новой простоты* и *новой искренности* — см.: [82, с. 255–256].

[408] В версиях с оркестром — «Пути» («Chemins»).

[409] Девятой версией «Chiffre» является «Chiffre-Zyklus» для 18 исполнителей.

воспринимается как новая, автономная от инварианта композиция, род самоцитирования или послесловия к некогда сказанному[410].

Стратегия опусных вариаций характеризует и творческий метод Фараджа Караева. Перекладывая свою музыку для разных инструментальных составов, сообщая ей новые контекстные характеристики и выделяя иные смысловые акценты, композитор создаёт комментарий к собственному творчеству: балет «Тени Кобыстана» (1969) и сюита для симфонического оркестра из музыки к балету (1970); симфонии «Tristessa II» и «Tristessa I» (1980 и 1982); Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), её камерная версия «1791» (1983) и симфоническая постлюдия «The [Moz]art of elite» (1990); «В ожидании ...» (редакции 1983 и 1986 годов); четыре версии для инструментального ансамбля «...a crumb of music for George Crumb» (1985–2004); «Terminus» для виолончели соло (1985) и «Terminus II» для шести виолончелей (2011); «Klänge einer traurigen Nacht» (1989) и симфоническая версия Четыре постлюдии (1990); «Musik für die Stadt Forst» для двух фортепиано (1992) и её вариант «Musik für Jacqueline und Peter» для вибрафона / маримбы и фортепиано (1997); симфонические «Ton und Verklärung» (2000) и «Verklärung und Tod» (2001); «Malheur me bat» (редакции для голоса и гитары, для двух хоров *a cappella* и для двух вибрафонов и двух маримб (2001); Drei Bagatellen для фортепиано соло и пяти / шести инструментов (2003 / 2005); двенадцать камерных версий фортепианной Постлюдии (1990–2011); пять инструментальных редакций пьесы «..."Monsieur Bee Line" — eccentric» (1997–2005); «In memoriam...» — Сюита для струнного квартета памяти Альбана Берга (1984) и её редакция для струнного оркестра (2008); Камерный концерт для 5 исполнителей (1988) и его версии — ансамблевая («...alla "Nostalgia"», 1989) и оркестровая («Vingt ans après — nostalgie...», 2009).

Каждая редакция является структурной, тембровой или смысловой[411] версией инварианта, повтор никогда не бывает точным, скорее, наоборот — с очередной вариацией, меняя имя и звуковой модус высказывания, композиция всё дальше уходит от собственного подобия.

Понятия подобного и иного — это парадигмы современной *пост*неклассической философии, отказывающейся от классической дихотомии тождества и противоречия в пользу множественных игр повторения и различия[412]. Согласно концепции *итеративности* (повторяемости) Ж. Деррида,

[410] В частности, о своей «Отдалённой музыке» В. Сильвестров говорит следующее: «сочинение как Urtext отлёживалось в чулане, в нём не было обозначений темпов и оттенков. [...] Это действительно слушалось как *другая* музыка. И я в шутку назвал её апокалипсисом авангардизма» — цит. по: [23, с. 160, 161].

[411] См. раздел II.5, посвящённый рассмотрению сочинений «Ton und Verklärung» и «Verklärung und Tod».

[412] Как пишет М. Фуко, «деятельность ума [...] теперь состоит не в том, чтобы *сближать* вещи между собой, занимаясь поиском всего того, что может быть в них обнаружено в плане родства, взаимного притяжения или же скрытым образом разделённой природы, а, напротив, в том, чтобы *различать*: то есть устанавливать тождества, затем необходимость перехода ко

любое явление или вещь, любой знак изначально содержат в себе инаковость, *другое*, выявляемое и осуществляемое в структуре повторения. По оценке Ж. Делёза, повторение является ключом к постижению различия, иными словами, повторять — значит, с одной стороны, продуцировать различие, с другой — вносить упорядоченность в мир постоянного различия. Утверждая отличие повторения от простого воспроизведения[413], философ разграничивает повторение в элементе, фигуре и повторение в идее, движущей причине. В своей книге «Различие и повторение» («Différence et Répétition», 1969) он прослеживает историю становления идеи различия от онтологического различения сущего и бытия М. Хайдеггером — к «результативным техникам» *нового романа* и современного кинематографа. Переосмысливая постулат структурализма о строгом позиционировании различий в едином пространстве сосуществования, Делёз исходит из презумпции неиерархичности различий, образующих по отношению друг к другу подвижную, децентрированную систему[414].

Различие исключает качество отрицания — напротив, «различается только то, что подобно» и «только различное может быть подобно друг другу»[415]. Постструктуралистское понятие *différance (различение)* — неографизм, который ввёл Деррида, — носит смысловой оттенок процессуальности процедуры дифференциации, указывая на рассредоточение системы различий во времени. Только оттяжка присутствия даёт возможность различию состояться, только временна́я отсрочка раз-личает — проявляет лик.

Говоря о повторении как о тождестве, произведённом различием, Делёз развивает философский концепт *вечного возвращения* Ф. Ницше, экстраполи-

всем степеням удаления от них» — и далее: «Неопределённый и одновременно с этим замкнутый, целостный и тавтологический мир сходства распался и как бы раскрылся посредине. На одном краю обнаруживаются знаки, ставшие инструментом анализа, приметами тождества и различия, принципами упорядочивания, ключом к созданию таксономии; на другом — эмпирическое и еле уловимое сходство вещей, то подспудное подобие, которое под покровом мышления становится бесконечным источником расчленений и распределений». Цит. по: [133, с. 105, 107–108].

[413] «В силу того, что повторение по своей природе отличается от воспроизведения, повторяемое не может быть воспроизведено, но всегда должно быть означено, замаскировано тем, что его означает, само маскируя то, что оно значит» — цит. по: [39, с. 33].

[414] В одной из своих книг Ю. Лотман цитирует Ж.-Ж. Руссо, который в «Рассуждении о происхождении неравенства» рассматривает явление различения объектов и вещей с позиции человеческой психологии: «Надо полагать, что первые слова, которыми люди пользовались, имели в их уме значение гораздо более широкое, чем слова, которые употребляют в языках, уже сложившихся; и что, не ведая разделения речи на составные части её, они придавали каждому слову сначала смысл целого предложения. [...] Каждый предмет получил сначала своё особое название, вне зависимости от родов и видов, которые эти первые учители не были в состоянии различать, и все индивидуумы представлялись их уму обособленными, какими и являются они на картине природы. Если один дуб назывался А, то другой дуб назывался Б, ибо первое наше представление, которое возникает при виде двух предметов, — это то, что они не одно и то же [...]». См.: [75, с. 57].

[415] [38, с. 234].

руя его и на изменчивость, многообразие жизни, и на социокультурное бытие человека: повторяясь в различии, вещь, понятие, явление утверждают свою самотождественность и через это утверждение возвращаются в пространство культуры и социума. Интерпретируя идею Ницше в свете своей философской концепции, Делёз подчёркивает самовоспроизводимость только того, что отлично, избирательно, обладает волей стать иным, высвободить высшую форму своего свершения[416]. Таким воплощением «чистой» формы является для него симулякр — «копия копии, бесконечно деградирующее изображение, бесконечная потеря подобия»[417]. Обращаясь к онтологической парадигме Платона, отрицающей различие и изгоняющей симулякр из системы образов вещи как не имеющий подобия в реальности, Делёз, согласно новому культурному контексту, меняет акценты — утверждая симуляционную сущность тождества и сходства, он говорит о современности в целом как о мире симулякров[418].

В приложении к ряду направлений и техник искусства XX века постмодернистская концепция тотальной симуляции, или *гиперреальности* (Ж. Бодрийяр) обретает статус мировоззрения. Абстрактная живопись, дадаизм и сюрреализм, абсурд, заумь и фонетическая поэзия, постмодернистские техники соц-, поп- и тот-арта, центонная литература, концептуальное искусство, оба полюса музыкальной культуры — авангард и масс-медиа во всём многообразии их проявлений — образный мир, в котором реальность заменена знаками реальности, а «предметы» и «вещи» лишь имитируют подобие и похожесть, — копии без оригинала, *утраченные объекты*. Чему, если не симуляции собирания, а затем — исчерпания *quasi*-реального пространства, служат серийность вещей и перестановок в текстах С. Беккета, додекафонный метод А. Веберна, сериализм П. Булеза? Что, если не моделированное гиперподобие действительности, представляют собой индетерминизм Дж. Кейджа и «стохастическая» музыка Я. Ксенакиса, «поток сознания» М. Пруста и культурно-философская интроспекция В. Пелевина? Чем, если не симулякром, являются объекты на картинах Р. Магритта — художника подобий, освобождённых от подобия?[419] Помещая

[416] «Мыслить одинаково, исходя из различного, — вот в чём состоит повторение в вечном возвращении»; «Колесо в вечном возвращении — одновременно производство повторения, исходя из различия, и отбор различия, исходя из повторения»; «Повторение в вечном возвращении — одинаковое, но лишь в его соотношении с различием и различным» — цит. по: [39, с. 61, 62, 359].

[417] Цит. по: [38, с. 230]. «Симулякр — это система, в которой различное соотносится с различным посредством самого различия» — цит. по: [39, с. 334].

[418] «[...] «перевернуть платонизм вверх ногами» связано с возвышением симулякра и утверждением его в своих правах среди копий и изображений. Проблема более не связана с проведением границы между сущностью и видимостью, моделью и копией. Это различение полностью действует внутри мира репрезентации. Скорее, она связана с предпринимаемым ниспровержением этого мира — «сумерками богов». Цит. по: [38, с. 235].

[419] В «Подзорной трубе» облака и голубое море существуют лишь на поверхности оконного стекла, оказываясь отражением чёрной пустоты за приоткрытым окном, в «Опасных связях» зеркало собирает из разрозненных частей изображение, отсутствующее в реальности,

образы рядом или внутри друг друга, перемещая и заменяя детали, соединяя несоединимые субстанции, художник разрушает реальное, связывая подобия посредством симулякров, замкнутых на самих себе. Его многочисленные трубки — рисунки и подписи, предлагающие версии этих рисунков, — представляют собой визуальное воплощение игровой логики повторения и различия, в которой видимое отрицает и своё имя, и сопутствующий текст[420].

Указывая на музыкальные эквиваленты симулякра в творчестве Ф. Караева, А. Амрахова отсылает к характерным образам «копии копии» (на примере искажённого магнитной записью звучания фортепианных прелюдий К. Караева — в «Tristessa») и выходам за пределы музыкального текста в жанре инструментального театра — «как бы музыке, аллюзии на музыку» — на примере «(K)ein kleines Schauspiel…»[421]. По мнению исследователя, динамика соотношения неизменного и изменчивого в творческой системе композитора выражена через понятие *нетождественности подобного*[422]. И действительно, караевские повторения и возвращения всегда *не*буквальны, *не*точны — будь то музыкальная интонация, тема, структура, образ. Рефлексия по поводу собственного творчества столь всеобъемлюща и глубока, что вопрос окончательной версии пьесы — аналога окончательной версии музыкального текста — отложен в будущее[423]: в одно и то же время вариант выступает и продолжением инварианта, и возвращением к нему.

Мигрирующие образы, фрагменты сочинений, целостные опусы, воспроизводимые в ином тембровом или структурном облике, — эти автоцитаты перерастают собственную функциональность, преобразуются в концепт, обретая особую значимость в контексте всего творчества композитора и уподобляясь процессу выявления скрытой формулы, тайной анаграммы. Образцом многопараметрового

а в «Спускающихся сумерках» двоящееся солнце — в разбитом оконном стекле и в небе — оспаривает идентичность собственного изображения.

[420] Гипотетическую сцену «объяснения» картины Магритта «Это не трубка» в условиях школьного занятия остроумно представляет М. Фуко — мы словно слышим «воображаемый голос учителя, множащий отрицания: «едва он произносит «это трубка», он тут же осекается и бормочет: «это не трубка, но рисунок трубки», «это не трубка, но фраза, говорящая, что это трубка», «фраза: «это не трубка» не есть трубка»; «во фразе «это не трубка» *это* не трубка: эта картина, эта написанная фраза, этот рисунок трубки, всё это — не трубка».

Отрицания множатся, голос сбивается и глохнет; учитель опускает указку, поворачивается спиной к доске и смущённо смотрит на хохочущих учеников, ему невдомёк, что они так громко смеются оттого, что над школьной доской и над отбубнившим свои отрицания учителем поднимается дымок, медленно принимающий некую форму и теперь со всей точностью и несомненностью обрисовывающий трубку. «Это трубка, это трубка», — кричат ученики, топающие ногами, в то время как учитель всё тише и тише, но с той же настойчивостью, шепчет, хотя никто уже его не слышит: «И всё же это не трубка». Цит. по: [134, с. 35–36].

[421] См. в: [1, с. 53–54].

[422] [Там же. С. 215].

[423] Это тем более актуально в отношении композиций, «путающих» хронологическую последовательность версий, когда, как в случае с «Tristessa II» (1980) и «Tristessa I» (1982), создаётся иллюзия того, что оригинал был создан позднее копии-варианта.

автокомментария явилась и композиция «**"Monsieur Bee Line" — eccentric**», к настоящему моменту существующая не только в виде пяти инструментальных версий, но и с разными названиями — первый этап игры повторений и различий:

«..."Monsieur Bee Line" — eccentric» для фортепиано (1997)[424]

«Вы всё ещё живы, господин Министр?!» для скрипки (2000)[425]

«Вы всё ещё живы, господин Министр??!!» для ансамбля (2001)[426]

«"Monsieur Bee Line" — eccentric, или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!» для флейты и фортепиано (2003)[427]

«"Monsieur Bee Line" — eccentric, или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!» для флейты, бас-кларнета и фортепиано (2005)[428].

М. В.: Чем вызвано появление такого количества версий и такого количества синтаксических знаков — иронией по поводу живучести некоей персоны, давшей опусу посвящение со знаком «минус», или удивлением по поводу плодотворности самой идеи, облечённой в авторскую ремарку «подвыпивший колхозник наигрывает джаз на аккордеоне»?

Ф. К.: **Здесь всё взаимосвязано: и maxi-ирония по поводу «бессмертия» некоего госчиновника, и недоумение от живучести идеи, родившей несколько quasi-клишированных опусов, и самоирония по поводу количества самоповторов, и искренняя любовь к джазу, заставившая «каранжировщика» проявить maximum творче-**

Как писал А. Бадью, интерпретируя тексты Ж. Делёза: «Вечно возвращается в каждом событии, во всех расхождениях и всех дизъюнктивных синтезах, возвращается всякий раз, как брошены кости, *единственный первоначальный бросок костей, во власти которого утверждать случай*. Во всех бросках возвращается тот же Бросок, ибо бытие метания неизменно *в своей производительной установке*: утверждать случай в единичном моменте» — цит. по: [2, с. 386].

[424] Премьера сочинения состоялась 06.06.1997 в Рахманиновском зале Московской консерватории. Исполнитель — голландский пианист Марсел Вормс (Marcel Worms), по просьбе которого пьеса и была написана. Во время концертного турне Вормса в рамках международного проекта «Вокруг блюза» «..."Monsieur Bee Line" — eccentric» был сыгран не единожды наряду с опусами других авторов, откликнувшихся на просьбу пианиста.

Аудиозапись пьесы осуществлена на компакт-диске: *Marcel Worms (piano). Blues for piano.* NM EXTRA 98014. [Amsterdam,] 1999.

[425] Эта версия создана по просьбе скрипачки Патриции Копачинской, которая хотела получить нечто зрелищное, театральное, пьесу в духе «Канатоходца» С. Губайдулиной. Премьера сочинения состоялась 17.11.2004 в Рахманиновском зале Московской консерватории в рамках юбилейного концерта Ф. Караева. Исполнитель — Ольга Рексрот (Германия).

[426] Премьера состоялась 05.11.2003 в Рахманиновском зале Московской консерватории в рамках концертного проекта «Кара Караев и его школа». Исполнитель — ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов.

[427] Премьера состоялась 17.10.2003 в Рахманиновском зале Московской консерватории. Исполнители — Светлана Митряйкина (fl.), Сергей Каспров (pn.).

[428] Премьера состоялась 11.05.2005 в концертном зале Stadtinitiative (Вена, Австрия). Исполнители — солисты Ensemble Reconsil Wien (Австрия): Alexander Wagendristel (fl.), Thomas Schön (cl. bs.), Kaori Nishi (pn.).

ской фантазии, — как результат, в коде «Министра??!!» ансамбль звучит вполне *alla Count Basie Big Band*.

Редчайший в творчестве композитора чистый образец «весёлой музыки»[429], «..."Monsieur Bee Line" — eccentric», вместе с тем — совершенно караевское сочинение. Всё в нём — лёгкая аллюзия, остроумный розыгрыш, всё — *тончайший намёк и невыполненное обещание*[430]. Система подсказок рушится при первой же попытке углубиться в детальный анализ, а критерии академического музыковедческого подхода по ряду показателей оказываются несостоятельны и даже неуместны.

Композиция вполне могла быть названа иначе: например, *Если бы Дебюсси играл блюз* или *Если бы Равель был эксцентриком*[431] — в музыке есть отсылки к мэтрам французской музыки, равно как и к стилистике регтайма, классического блюза, джаза. Как и в фортепианном Концерте Караева, здесь в *функции третьего текста*, или *интерпретанты* видятся музыка и метод Стравинского — во всяком случае, прослаивающий музыкальную ткань пьесы ритмико-гармонический рефрен отчётливо ассоциируется с наигрышем гармоники из «Петрушки».

Заголовок сочинения — это современный парафраз названия прелюдии К. Дебюсси, в фортепианном оригинале, как и в прототипе, помещённый в конец пьесы. Собственно, музыкой и ремаркой Дебюсси караевская композиция и открывается: *dans le style et le mouvement d'un cake-walk* звучит начальная фраза «..."General Lavine" — eccentric», тут же «модулирующая» в цветистую аккордику, характерную, скорее, для джазовой гитары. Такой тип гармонии свойственен всей пьесе, что провоцирует использование в гармоническом анализе специфики именно джазовой цифровки, в противовес более традиционному выявлению принципа функциональности, скажем, с позиции расширенной тональности на диссонантной основе — впрочем, и та, и другая системы одинаково условны там, где речь идёт о слиянии джаза с академической музыкой.

Данный масштабно-тематический комплекс, реализованный в структуре периодичности с дроблением и последующим суммированием, выполняет функции вступления простой трёхчастной формы. Здесь, как и во фрагменте, предшествующем репризе формы (тт. 74–85), цитатный и аллюзийный материал растворён в авторском — излюбленный караевский метод «бесшовной» ассимиляции «чужого» *слова* в контексте собственной речи. Нижеследующий пример иллюстрирует процесс интеграции фраз Дебюсси в авторскую музыку[432]:

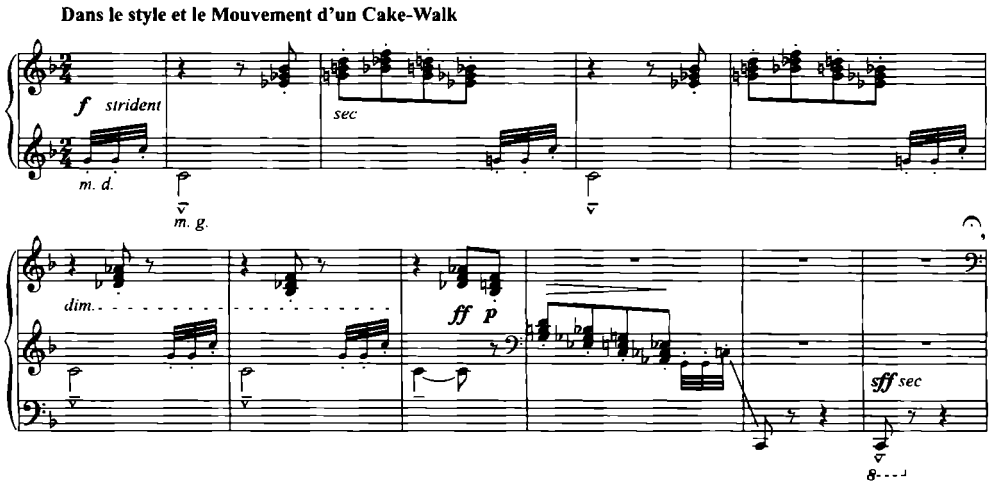
[429] Тем заметнее и ярче в контексте целостного творчества Караева эта сфера, к которой также принадлежат третья часть Концерта для фортепиано и камерного оркестра и «Stafette» для ансамбля ударных.

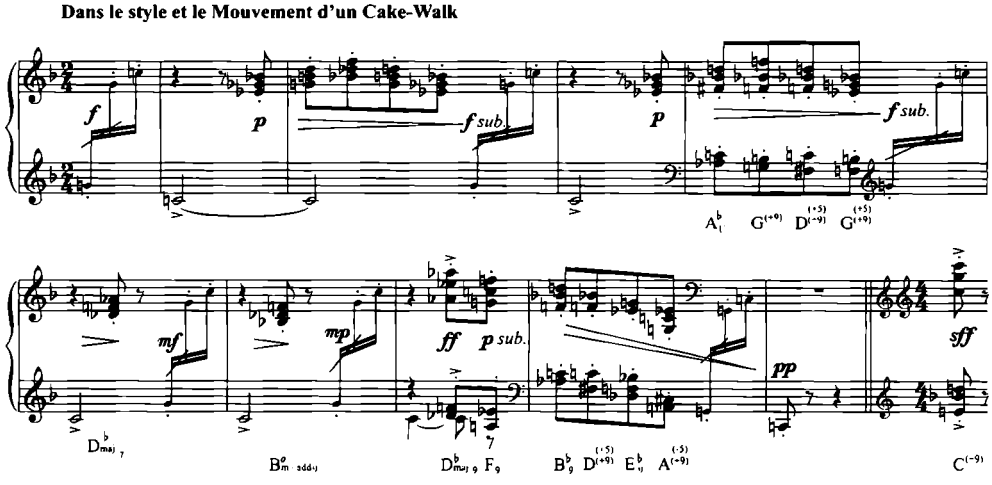
[430] Так А. Шнитке характеризовал принцип и смысл аллюзии — см.: [143, с. 98].

[431] Вариации А. Пярта на ту же тему: «Если бы Бах разводил пчёл» — почему бы нет?

[432] Здесь и в дальнейшем, если нет специальных указаний, примеры приводятся по оригиналу — фортепианной версии сочинения.

79.

К. Дебюсси. «"...General Lavine" — eccentric»

Ф. Караев. «"...Monsieur Bee Line" — eccentric»



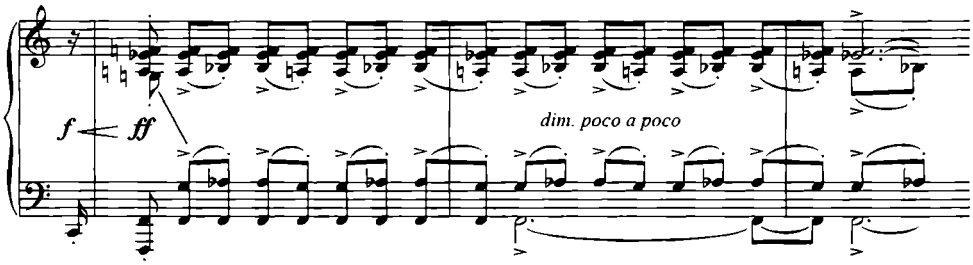
В последующих редакциях пьесы «комплекс Дебюсси» варьируется: заголовки сочинений традиционно вынесены в начало, ремарка заменена указанием *Tempo alla C. Debussy*, а в скрипичной версии отсутствует вся вступительная часть.

Тональность сочинения — ещё один пункт различий. Если фортепианный оригинал написан в фа мажоре — «классической» джазовой тональности, то остальные версии «Министра» звучат уже в соль мажоре. Тональный «сдвиг» связан, прежде всего, с чисто практическим моментом — для струнных это более приемлемая тональность; кроме того, по признанию

композитора, ему самому удобнее и привычнее играть *jazz* именно в соль мажоре[433].

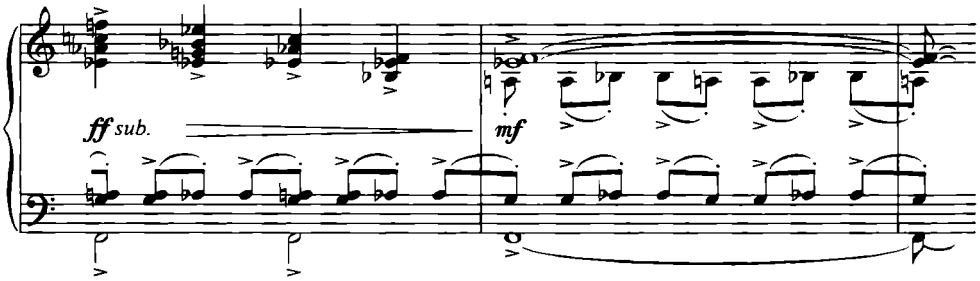
Основной раздел пьесы (*Gioviale*[434]) кварто-квинтовым ходом баса вводит главный «персонаж» — род джазового *тайминга-риффа*, пульсация которого играет важную роль в формообразовании[435] и составляет стержень ритмической структуры крайних частей и коды. В чередовании на тоническом органном пункте двух функций: F_9 – $B\flat_7^4$ — намёк на начальный сегмент блюзовой «формулы»:

80.



Аккордовая и мелодическая реплики, нанизанные на этот «бит», генетически также связаны с риффовой техникой: обе представляют собой вид ритмо-гармонического (ритмо-мелодического) остинато, обе включают звуки блюзовой гаммы (♭III, ♭VII); кроме того, в первой (см. пример 81) присутствует намёк на функцию S, а вторая (см. пример 82) имитирует характерную исполнительскую манеру *свинг*.

81.

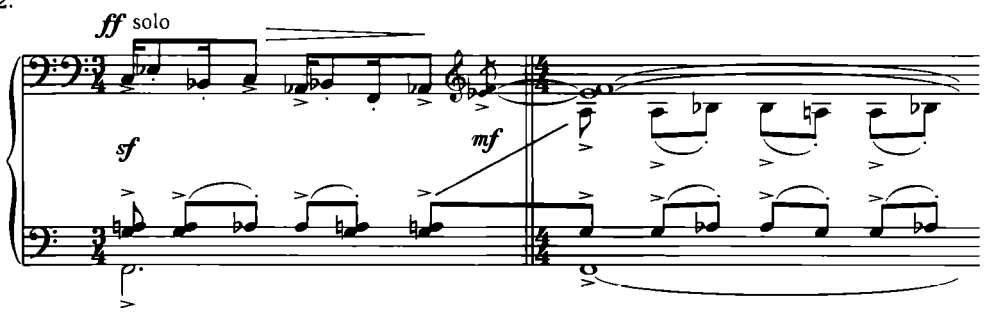


[433] Фарадж Караев вспоминает, что во время его учёбы в Бакинской консерватории существовала традиция приглашения различных джазовых составов на вечера, посвящённые знаменательным датам — 8 марта, 31 декабря и т. п. Подобные combo-составы играли в вестибюле консерватории. Однажды, когда в качестве приглашённого выступал известный впоследствии джазовый пианист Вагиф Мустафа-заде, Ф. Караев обратил внимание на то, что одну из популярных джазовых тем тот играл и затем импровизировал в соль мажоре. На вопрос, с чем связано обращение к «не-джазовой» тональности, пианист ответил, что она очень удобна и что иной раз он отдает ей предпочтение перед «классическими» фа мажором и си-бемоль мажором.

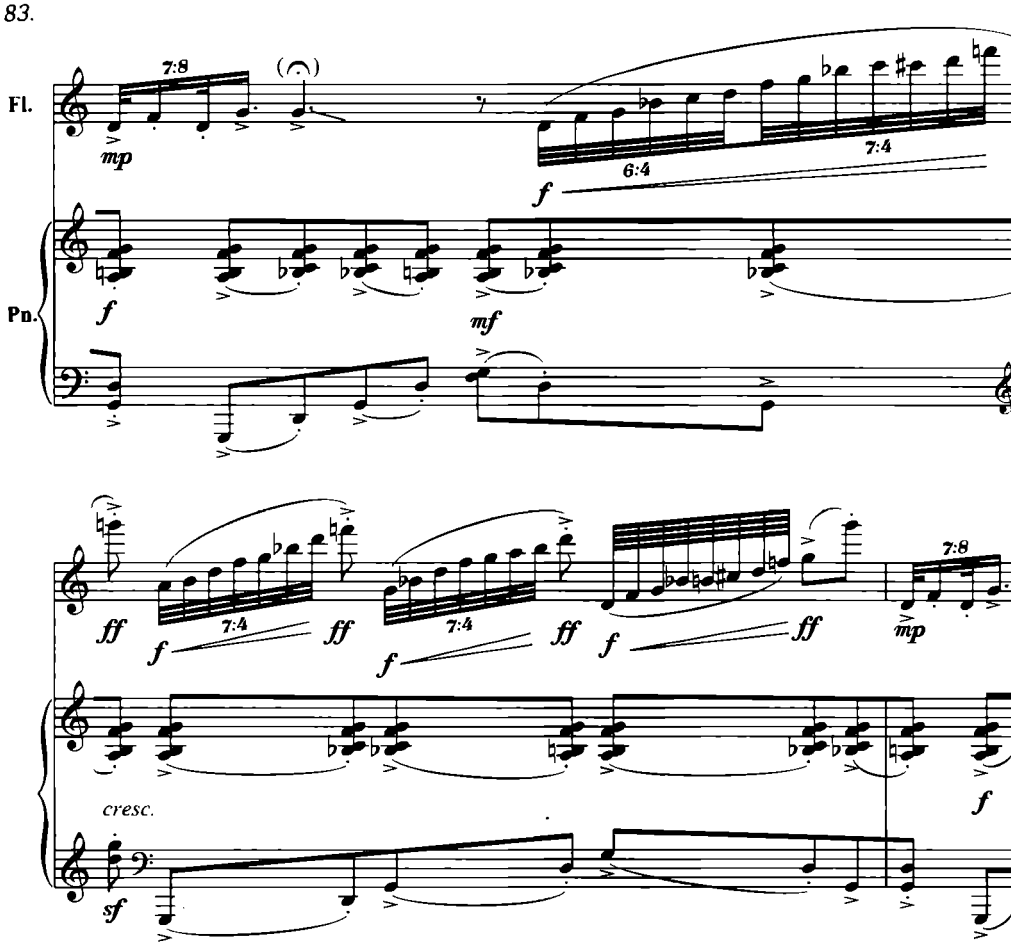
[434] В редакциях скрипки и ансамбля — *Allegro gioviale*, флейты / фортепиано — *Allegro moderato*, трио — *Allegro giocoso*.

[435] В структуре целого — трёхчастность с элементами рондальности — это остинато выполняет функции рефрена.

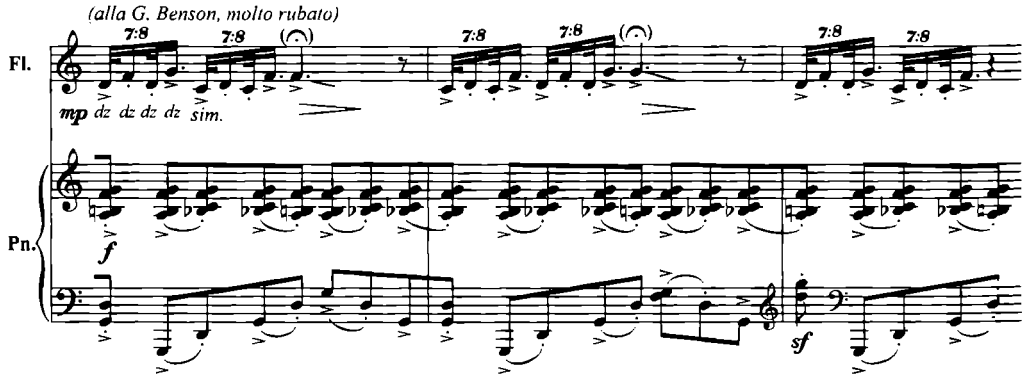
82.



В скрипичном варианте весь раздел строится на контрасте исполнительских штрихов *arco* и *pizzicato*. В версиях с флейтой изложение первой реплики имеет свои особенности: аккордика преобразована в стремительные мелодические фигурации, в которых, среди прочих, мелькает новая ступень блюзового звукоряда — ♯IV:

83.

Редакции для флейты / фортепиано и трио в этом эпизоде содержат ещё один стилевой «знак» — ремарку *alla G. Benson, molto rubato*, указывающую на мелодическую попевку-аллюзию, которая отсылает к своеобразной исполнительской манере гитариста и певца Джорджа Бенсона. У рояля при этом появляется фигурация, ассоциирующаяся с басовой линией контрабаса или бас-гитары[436]:

84.



В изысканной тембровой палитре ансамблевой пьесы динамическое истаивание первой части основного раздела — средоточие *quasi*-джазовых *брэйков* — решено просто и остроумно: свинговая фраза «разыграна» между обладателями низких голосов — от виолончели (т. 29)[437] она передаётся фаготу (т. 32), затем бас-кларнету (т. 34), контрабасу (т. 36), с тем, чтобы окончательно «увязнуть» в неуклюжей реплике тубы (т. 38).

Средний раздел (т. 40, *Molto rubato*[438]) более фрагментарен и разнообразен в плане агогики — создаётся впечатление *quasi*-импровизационной игры структурами и темпами, ритмами и созвучиями. На коротких отрезках формы *accelerando* сменяются *quasi ritardando*, фрагменты *Presto* — возвращением к первоначальному движению. Блюзовая идея предыдущего раздела получает здесь развитие и завершение — гармонический план первых 11 тактов в свободной форме воспроизводит вариант *блюзовой формы, или блюзового квадрата*[439] (см. пример 85).

Фактурная линия баса ассоциируется со стилистикой регтайма и это — вторая жанровая реминисценция середины. Данный раздел носит синтезирующий характер: при переходе к репризе музыкальная ткань вновь будет инкрустирована осколками прелюдии Дебюсси. Кроме того, в т. 61 в музыку

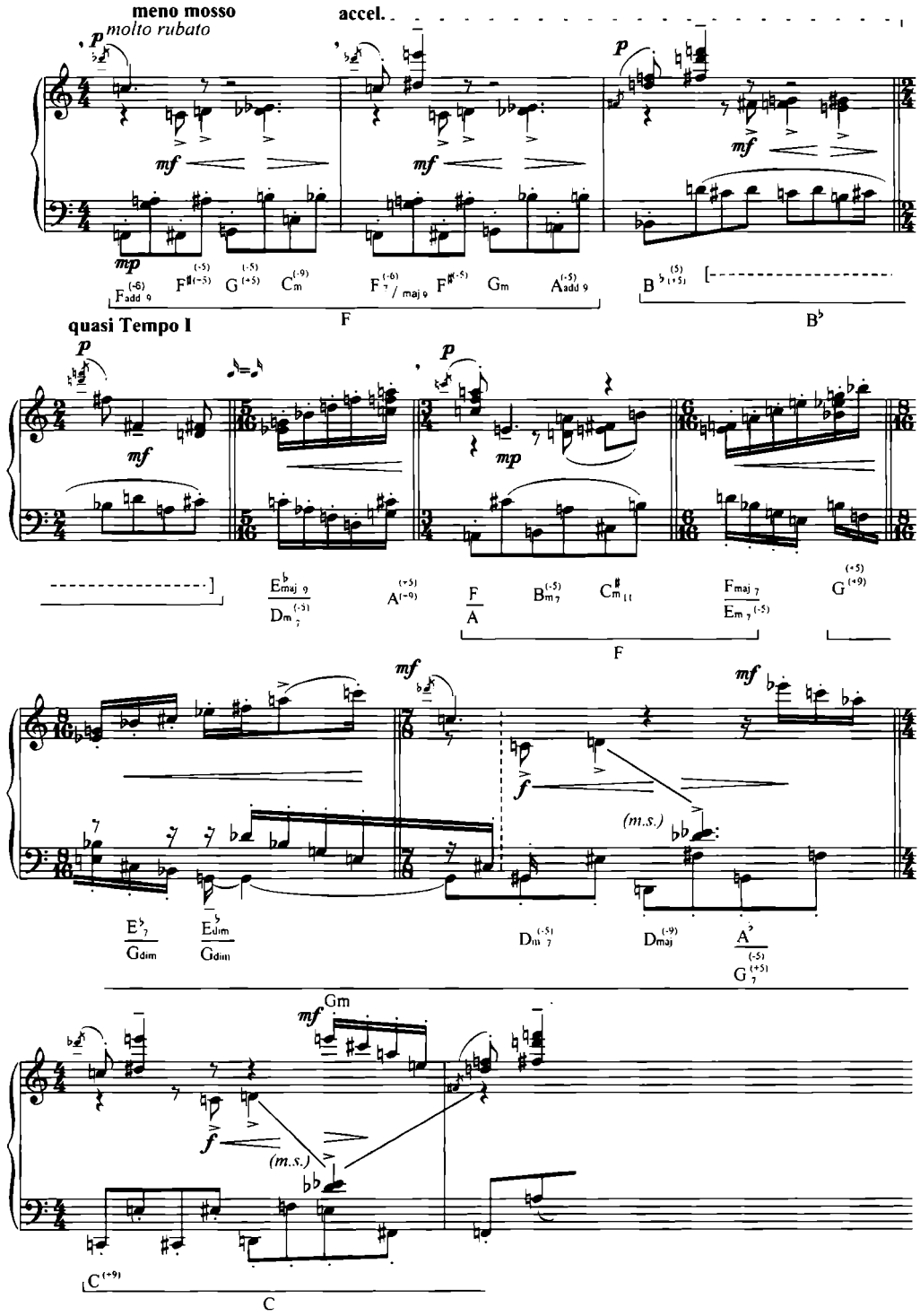
[436] В примере воспроизведён фрагмент версии флейты / фортепиано. В редакции трио эта мелодическая аллюзия поручена бас-кларнету (малая октава).

[437] В этом абзаце указание на такты дано по партитуре ансамблевой редакции.

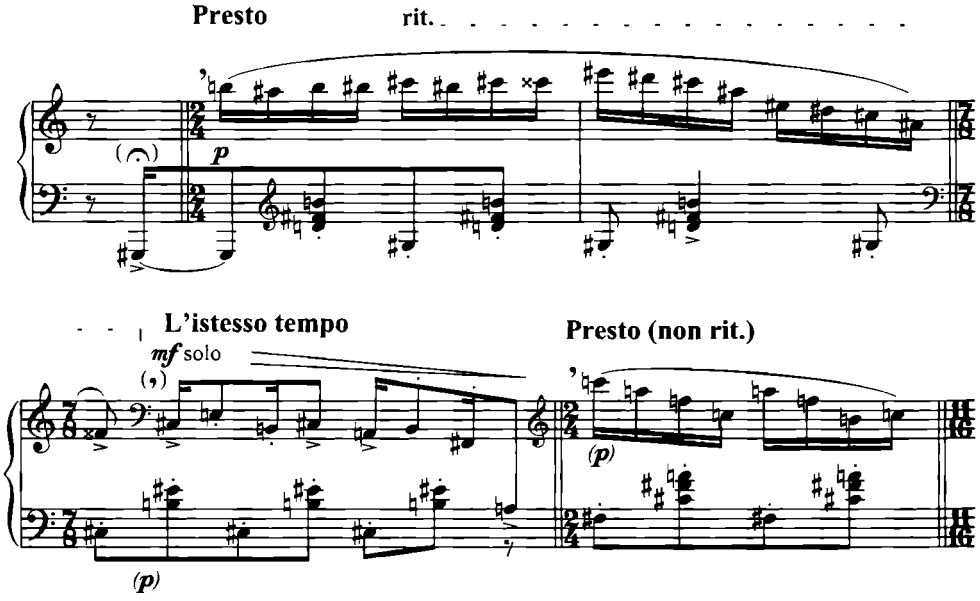
[438] В редакции скрипки — т. 30, *Meno mosso e molto rubato*, ансамбля — т. 40, *Meno mosso*, флейты / фортепиано и трио — т. 40, *Moderato*.

[439] Знаком [...] обозначен функциональный «пробел» — проходящие в мелодическом движении созвучия, не имеющие самостоятельной функциональной значимости и осуществляющие связку между аккордами блюзовой «цепочки».

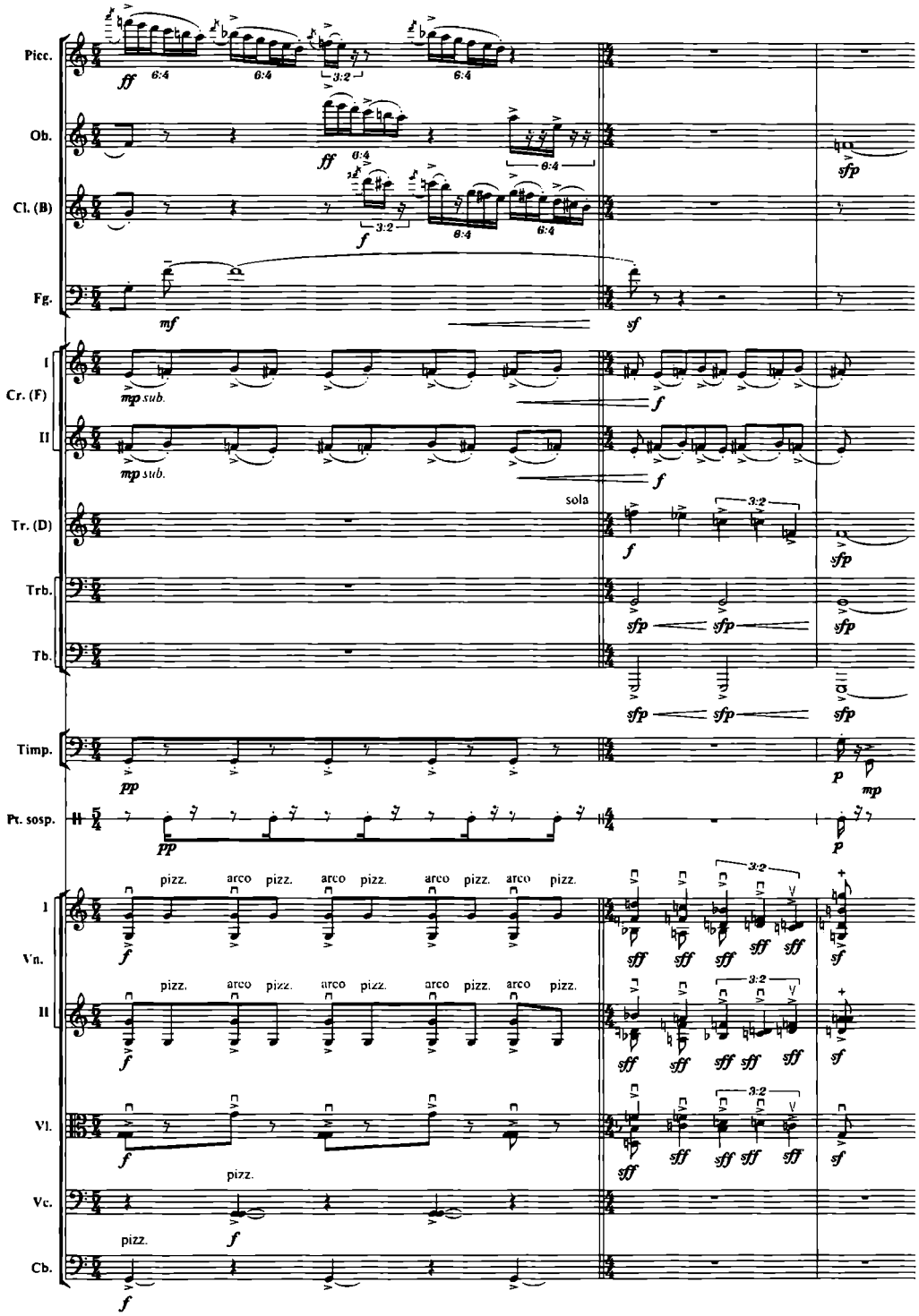
85.



пьесы входит ещё одна цитата — фрагмент третьей части Концерта соль мажор для фортепиано с оркестром М. Равеля (эпизоды *Presto*[440]), — сразу же вступающая в диалог с авторским тематическим материалом — в том числе, и с репликой-свингом:

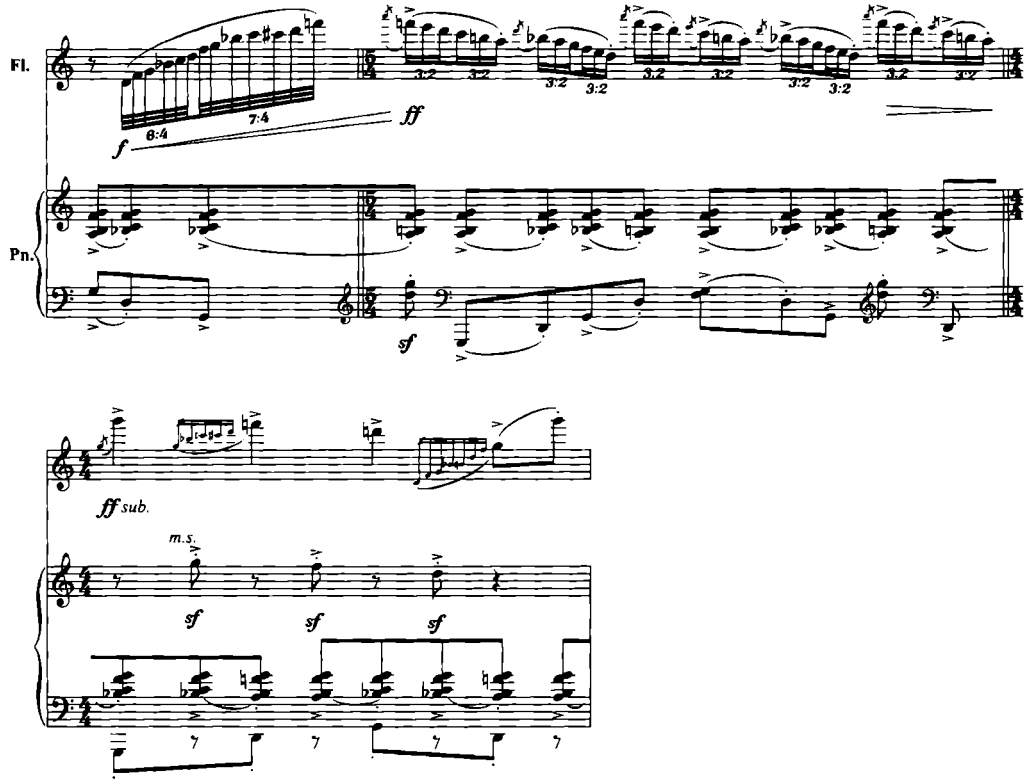
86.

Другие версии произведения по-разному представляют тематический комплекс середины. Так, в варианте трио весь эпизод построен на диалоге флейты и бас-кларнета, распределяющих между собой не только автономные музыкальные фразы, но и кусочки одного мелодического образования (например, нисходящую «ступенчатую» реплику *из Дебюсси*). В дуэтной редакции флейте приходится «отдуваться за двоих» — её мягкие *frullato* поддержаны деликатным туше рояля, в данном случае также выполняющего двойные функции собеседника-аккомпаниатора. Версия скрипки соло изобилует разнообразием исполнительских приёмов, среди которых — игра *col legno, sul ponticello, arco molto vibrato, arco leggiero, saltando, pizzicato, glissando, flagioletto*. Ансамблевая партитура дифференцирована на множество *soli*, ссылка на исполнительский состав — «ансамбль солистов» — здесь может быть трактована вполне буквально. Распределение функций в тематических комплексах подчинено принципу взаимодействия «чистых» инструментальных голосов — как и в других караевских партитурах, ансамблевое письмо и ансамблевая фактура прозрачны, отсутствие смешанных тембровых дублировок сообщает тончайшим нюансам и деталям музыкальной ткани графическую отчётливость и речевую внятность.

[440] В скрипичной версии — *Prestissimo possibile*.

87.

Picc.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
I
Cr. (F)
II
Tr. (D)
Trb.
Tb.
Timp.
Pt. sosp.
I
Vn.
II
Vl.
Vc.
Cb.
sola
pizz.
arco

Реприза (т. 86[441], *Tempo I*) динамизирована: к двум репликам, аккордовой и мелодической, добавлена третья — фактурная реминисценция-отражение равелевской «бисерной» фигурации, так же, как и другие образования данного раздела, основанная на движении по звукам блюзовой гаммы. В версии трио этой мелодической фразы нет, зато в редакциях для ансамбля и для дуэта она выписана стремительными «росчерками» деревянных духовых — флейты, гобоя, кларнета (см. примеры 87[442] и 88):

88.



Динамическое и тематическое «угасание» в репризе выполнено аналогично тому, как это было сделано в первой части основного раздела, однако «тормозной путь» свинговой реплики значительно длиннее — «пасуемая» от одного низкого тембра к другому, она постепенно распадается и замирает в курьёзном бормотании одинокой тубы на фоне тишины практически полностью «выключенного» ансамбля: тромбон (т. 101) — туба (т. 104) — виолончель (т. 107) — контрабас (т. 110), затем виолончель (т. 113) — контрабас (т. 116) — туба (т. 119) — контрабас *pizzicato* (т. 121) — фагот / контрабас (т. 123) — бас-кларнет / контрабас (т. 125) — фагот / туба (т. 127) — бас-кларнет / туба

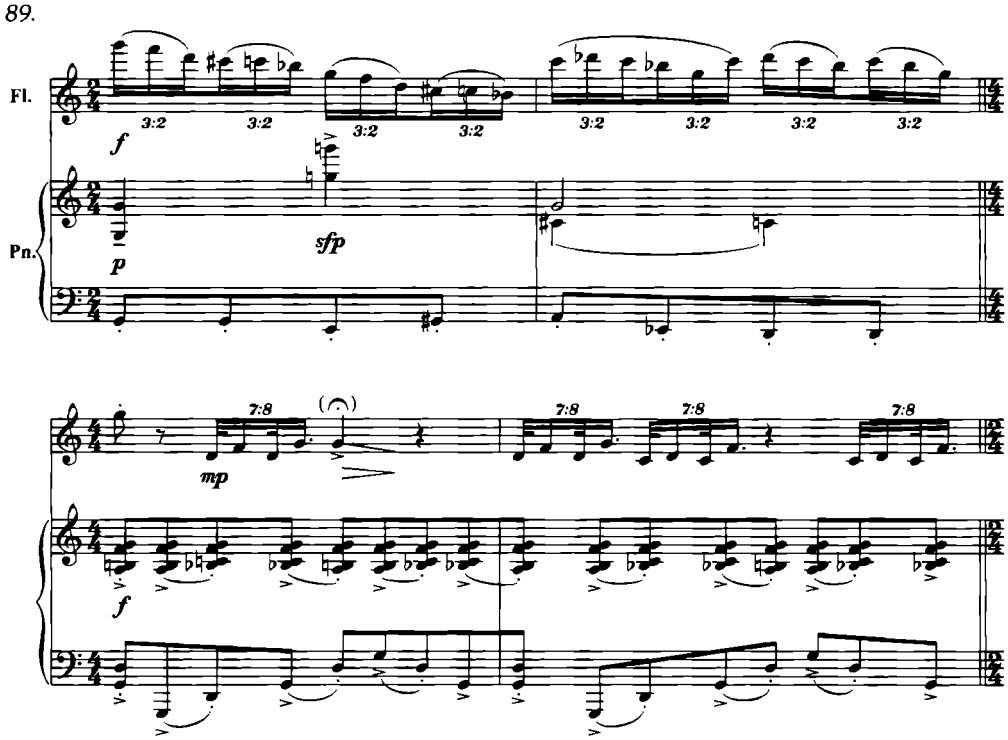
[441] У скрипки — т. 78, у ансамбля и флейты / фортепиано — т. 86, у трио — т. 87, *Allegro moderato*.

[442] Пример и последующие ссылки на такты заимствованы из партитуры ансамбля.

(т. 129) и, наконец, туба *solo* (тт. 131, 133), со свойственной этому инструменту интонационной «грацией» договаривающая фразу.

В данном месте партитуры у всех инструментальных версий выписана генеральная пауза: пустой такт 12/8 с ферматой. Композитор допускает здесь возможность импровизации одного или нескольких солистов — идея, к настоящему моменту реализованная лишь однажды[443]. Безмолвие паузы внезапной сокрушительной лавиной звука обрушивается в кульминационную, заключительную фазу развития — коду (т. 129[444]), целиком основанную на материале репризы. Пружина динамики и ритма не ослабевает ни на секунду — напротив, всё больше сжимается, повышая «градус» эмоционального тонуса. Рефрен пьесы — остинатный джазовый паттерн, — закручиваясь в вакханалии повторов, охватывает всё звуковое пространство и на гребне этой волны выплёскивается в финальную тонику.

В коде флейтово-фортепианной версии «Министра» сходство линии рояля с джазовым басом ещё более подчёркнуто:

89.

[443] Джазовый пианист Салман Гамбаров блестяще сымпровизировал в версии «Вы всё ещё живы, господин Министр??!!» во время выступления московского ансамбля солистов Студия новой музыки (дирижёр — Игорь Дронов) 03.05.2008 на сцене Азербайджанской государственной филармонии имени М. Магомаева.

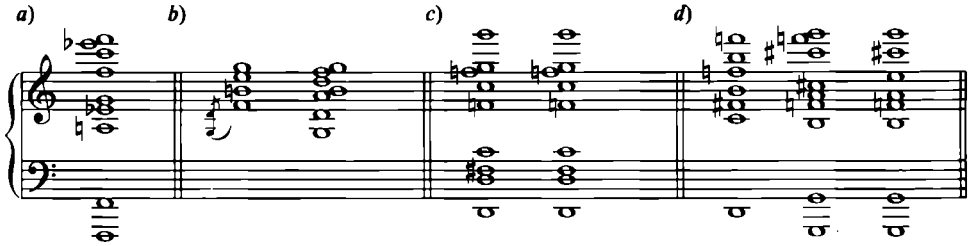
[444] В редакциях скрипки — т. 120, ансамбля и флейты / фортепиано — 136, трио — т. 137.

Близкий фактурный вариант характеризует аналогичный композиционный раздел и в редакции трио. Что касается ансамблевой версии, она, пожалуй, наиболее выигрышна в силу яркости и богатства нюансировки самой ансамблевой краски: именно здесь достигнут эффект звучности *alla Count Basie Big Band*, о котором с иронией упомянул композитор. Мелодизированы все голоса, включая тубу, вместе с фаготом и тромбоном хроматическим подголоском подзвучивающую гармонию.

По сравнению с заключительным разделом фортепианного оригинала, коды остальных инструментальных версий более развёрнуты — если в первой редакции новая мелодическая фигурация репризы воспроизводится дважды по два такта, то в последующих вариантах количество проведений увеличено на один, причём тактовый рост внутри каждого проведения следует принципу логогрифа: 2, 3 и 4 такта.

Финальная каденция имеет четыре различных варианта (см. пример 90 — гармоническую редукцию заключительного аккорда (аккордового оборота)). В версии фортепиано (a) это один из компонентов рефрена-остинато, «зависающий» на тремоло; в версии скрипки (b) — тремолирующий аккорд и «вспархивающий в никуда» пассаж; в версиях флейты / фортепиано и трио (c) — оборот D–T, озвученный *frullato* флейты, *glissando* бас-кларнета и тремоло рояля; групповая версия (d) представляет самый пышный, красочный вариант каденции в составе трёх аккордов — типичный *jazz band*'овый ритурнель в блеске и мощи ансамблевого *tutti* с *glissando* валторн:

90.

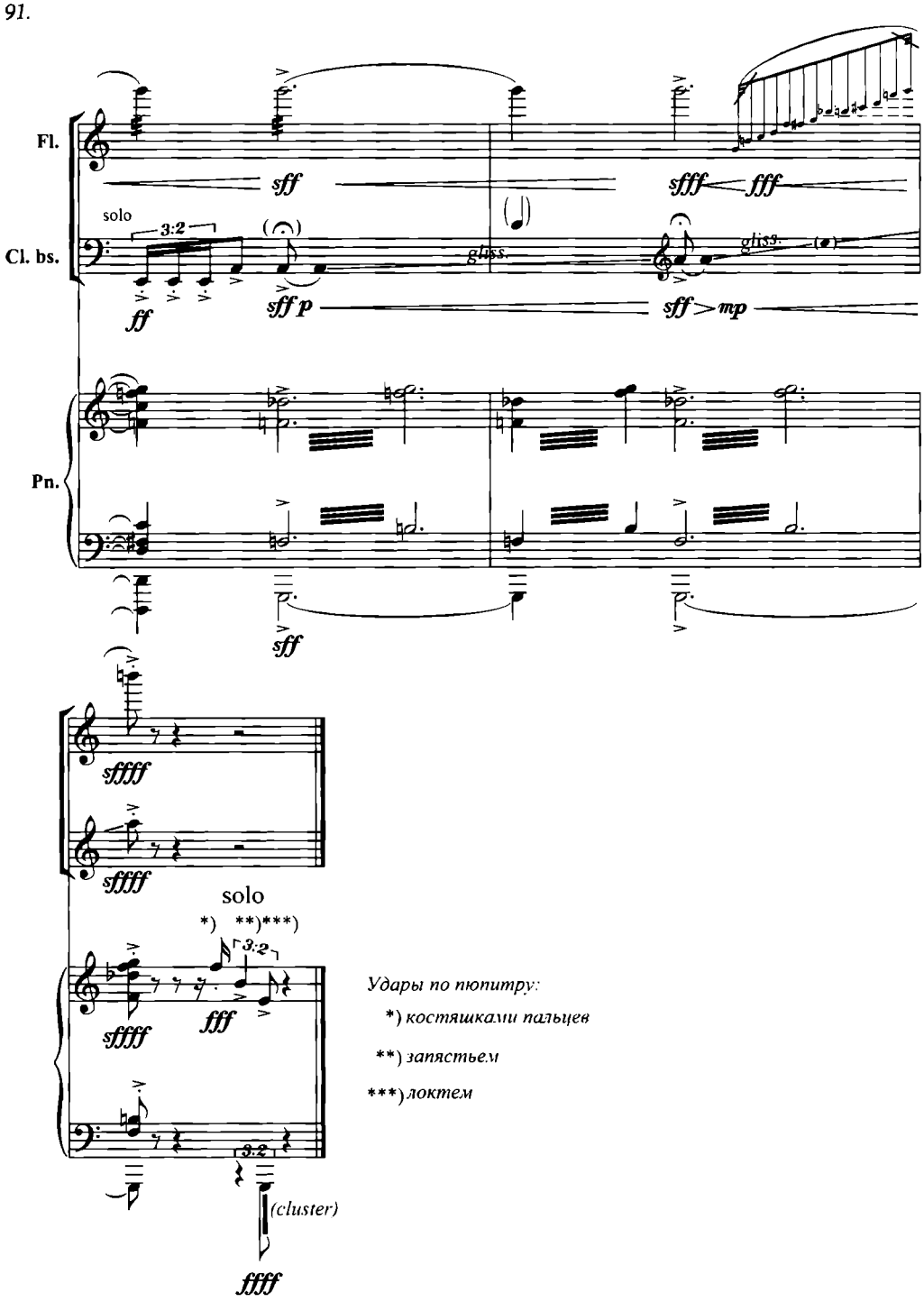


Пьеса эффектно завершается игровым жестом в эстетике инструментального театра: во всех версиях, кроме ансамблевой, пианист, имитируя характерный отыгрыш джазовой ударной установки, на пюпитре рояля выбивает определённую ритмическую формулу, последовательно используя при этом, согласно авторской партитуре, кончики пальцев, запястье, локоть руки и сопровождая последний полужест сонорным блоком — кластером в низком регистре фортепиано[445] (см. пример 91).

Сохраняя общую композиционную канву, редакции пьесы разнятся в деталях, что отражено вариациями масштабной структуры: фортепианный оригинал занимает 146 тактов, скрипичная версия — 148, ансамблевая — 166, дуэтная — 159,

[445] В сольной скрипичной композиции эти действия выполняет скрипачка, в партитуре — ремарка: *quasi Batteria*.

91.


Fl.
Cl. bs.
Pn.
solo
3:2
gliss.
sff
fff
ff
sff p
sff > mp
sffff
solo
*) **)***)
fff
(cluster)
ffff
Удары по пюпитру:
*) костяшками пальцев
**) запястьем
***) локтем

трио — 163 такта. Разнится и степень допускаемой исполнительской свободы, связанная, в первую очередь, с возможностью потенциально бесконечного, *ad libitum*, повторения ритмико-гармонического паттерна — главной «персоналии» лицедейства «Министра». В сольных вариантах автором предусмотрено два (фортепиано) и три (скрипка) момента такого *синтаксического эллипсиса*, или *интонационной ловушки* (Е. Назайкинский) — в репризе и коде[446]. В групповых версиях в силу специфики ансамблевой игры количество *quasi*-алеаторических фрагментов сокращено до одного — в коде, перед заключительной каденцией всей пьесы[447], — в то время как остальные повторы выписаны в партитуре.

Пять версий сочинения — это пять инструментальных вариаций внутри жанровой сферы джазовой музыки: соло, дуэт, трио, банда и... сольный инструментальный театр — именно в таком ключе решена скрипичная версия, снабжённая детально разработанной авторской партитурой действий[448]. Следуя рекомендациям композитора, в эпизоде музицирования, соответствующем первому разделу трёхчастной формы, солистка должна прокрутиться на одной ноге вокруг своей оси, в середине композиции — танцевать чарльстон, кривляться и даже высунуть язык, в репризе — вновь танцевать, крутиться на каблуках, причём не всегда ловко, и, наконец, в коде — пуститься в безудержный пляс, не забыв показать язык вместе с последним звуком устремленного ввысь пассажа.

Цикл караевских вариаций на тему «Министра» удивительным образом созвучен тезе М. Фуко *о порядке тождества и серии различий*, согласно которой сходство поверяется различием, а каждое различие, наравне с другими, может выступать в функции первопричины, нового начала, — иными словами, *разница между двумя «да» может быть большей, чем между «да» и «нет»*, как говаривала хазарская принцесса Ахет[449]. Круг повторений сворачивается в спираль, с каждым витком удаляя опус от собственного инварианта и, вместе с тем, сохраняя то неизменное, что, собственно, и даёт возможность уловить и оценить различное[450].

Игровая логика повторения и различия составляет суть концепции и композиционного метода пьесы — её закономерности строят внутреннюю и внешнюю форму, структурируют звуковую ткань, определяют драматургию образов

---

[446] У фортепиано — между тт. 91–92 и 144–145, у скрипки — между тт. 83–84, 84–85 и 145–146.

[447] У флейты / фортепиано — между тт. 154–155, в трио — между тт. 158–159 и в ансамбле — между тт. 161–162.

[448] Впрочем, как всегда у Караева, авторская драматургическая схема не навязывается исполнителю, но рекомендуется *ad libitum*.

[449] Цит. по: [93, с. 154].

[450] Утверждая, что музыка есть «распыление эйдоса, растворение его, неизменный и сплошной прирост бесконечно малых изменений», А. Лосев резюмировал свой принцип *самотождественного различия*: «Поэтому А здесь всегда и А и не А, и не одно какое-нибудь «не-А», но бесконечное количество таких «не-А». Это не закон тождества, но закон различия в тождестве, и притом неизменно-текучего различия» — цит. по: [72, с. 278–279, 248].

и принципы вариантного развития материала[451]. Эти же законы обеспечивают рост текста вовне замкнутой конструкции, его смыслопроизводство и множественные перевоплощения в других версиях и редакциях, равно как и процессы интертекстуальных взаимодействий — меж- и внутристилевых. По задумке автора в юбилейном концерте «Фарадж Караев: концерт-портрет», состоявшемся в Рахманиновском зале Московской консерватории 17 ноября 2004 года, четыре из пяти ныне существующих версий пьесы прозвучали в одном отделении[452], и эта опусная «репетитивность», возможно, — наиболее наглядная форма, в какой могут явить себя логика и парадоксы игры *нетождественных подобий*[453]. В соответствующем стиле, с налётом лёгкого абсурдизма, был решён и текст музыковеда Рауфа Фархадова, размещённый на страницах буклета-программы и содержащий выдержки из трёх статей о творчестве Фараджа Караева, написанных якобы в 193..., 198... годах и (предположительно) в настоящее время[454].

Утрата временем линейности, его ветвление и слоение в искусстве XX века обрекают художника на странствия в поисках той единственной точки вековечной неподвижности, к которой крепится метафорический Маятник — символ гармоничных колебаний и ось циклических вращений истории. В воображаемом диалоге современников на тему бесконечности ответом на реплику одного философа: *не убережёшься от встречи с тождественным, пытаясь отыскать иное*[455] — могла бы стать фраза другого: *быть может, всемирная история — это история нескольких метафор*[456].

[451] По словам Веберна, «музыкальное произведение состоит из повторений: 1) из точных повторений; 2) из повторений, которые, не будучи точными, однако легко распознаются как таковые; 3) и, наконец, из повторений, распознаваемость которых крайне затруднена из-за далеко идущего варьирования». Цит. по: *Гершкович Ф.* О музыке. М.: Советский композитор, 1991. С. 340.

[452] Исполнители: ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов, солисты — Галина Недбай, Михаил Дубов (pn.), Светлана Митряйкина (fl.), Ольга Рексрот (vn.).

[453] На иной результат, артикулирующий аспект пермутации формы в русле индетерминизма, нацелено пожелание К. Штокхаузена к исполнению его «Klavierstück XI» два или более раз в пределах одной концертной программы. Впрочем, это не отменяет определённого сходства методов — в обоих случаях речь идёт о версиях одной пьесы, рассмотренных сквозь призму собственных отличий.

[454] «Что, собственно, можно сказать о композиторе Фарадже Караеве, на своём творческом веку всякое сочинившем, всякие времена пережившем и всякое хорошее и плохое повидавшем», — размышляет автор в предисловии к статьям. — «А то, собственно, и можно сказать, что сказал бы о нём музыковед, то же самое переживший, то же самое повидавший, но то же самое так и не сочинивший. Потому в этот ответственный для ФК день вашему вниманию и предлагаются три музыковедческих варианта одного и того же. Но разного при этом... или одинакового? Или одинакового в разном? Или разного, но одинакового? Или одного и того же совсем различного? Или совсем различного как одного и того же? Или... Таки запутался!» — цит. по: Буклет-программа «Фарадж Караев: концерт-портрет».

[455] Из романа У. Эко «Маятник Фуко» — [146, с. 14].

[456] Из рассказа Х. Л. Борхеса «Сфера Паскаля» — [15, с. 200].

4.4. Маски и актёры в театре инструментов: «Stafette»

...художественный опыт всегда похож
на самую жизнь — будь то произведение
музыкальное или нечто поэтическое.
В обоих случаях речь идёт...
о полукультурных процессах, которые требуют
постоянного регулирования, когда неизвестно
и не представляется возможным определить,
где кончается желудок и начинается мозг.
А может быть, и известно?..
А может быть, и существует некая незримая
связь между пищей духовной, между
наслаждением и бутербродом с маслом,
ведущим к расстройству желудка?
Или не существует такой связи?..
Или же существует?..
Вот так же и по поводу инструментального
театра — я могу с уверенностью сказать,
что я за него не стыжусь.
А может и...

Ф.К. Из Лекции об Инструментальном театре,
прочитанной в Московской консерватории.

Ещё в 1739 году в трактате «Совершенный капельмейстер» первый биограф Генделя, композитор и теоретик Иоганн Маттезон советовал скрипачу, исполняющему *симфонию фурий*, вертеться и раскачиваться, дабы визуализировать аффект, несомый музыкой. Два века спустя взаимообусловленность видимого и слышимого уже не столь категорична — в аспекте драматургии сочинения факторы пространственного и временного развёртывания порой настолько автономны, что случайное пересечение векторов смысла воспринимается как абсурд, досадный промах автора или исполнителя. «Если тебе дадут линованную бумагу, пиши поперёк» — строки Хуана Рамона Хименеса, ставшие эпиграфом к знаменитой антиутопии Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953), могут быть поняты в качестве манифеста любой разновидности антитрадиционализма, и всего через несколько лет откликом на них станет эстетическое кредо международного движения *Fluxus*: «Мы создаём музыку, которая не является музыкой; мы пишем стихи, не имеющие отношения к поэзии; мы делаем картины, не относящиеся к живописи; НО мы пишем музыку, которая является поэзией, возможно, мы пишем стихи, являющиеся картинами, — возможно, мы создаём картины, которые...»[457]. Вышеприведённый текст был написан на

[457] Цит. по: [2, с. 147].

оборотной стороне программы концертного проекта *Музыка и антимузыка. Инструментальный театр*, «официально» обозначившего одно из радикальных направлений музыки послевоенного авангарда.

Открыв новое измерение композиции, театр инструментов отменил её имидж законченного образа времени, раздвинул границы самой музыки за счёт интеграции с иными художественными явлениями — жестом, мимикой, пластикой, словом, цветом и светом[458]. При этом различные компоненты спектакля, взаимодействуя не на видовом, а на языковом уровне, в равной степени могут претендовать и на смыслообразующие, и на фонические функции[459], вступать в контакт или же сосуществовать вне зависимости друг от друга.

На протяжении истории развития культуры концепция синтеза искусств, вкупе с идеей расширения области языкового материала композиции при сохранении фундаментальных логических оснований, не единожды одухотворяла творцов, побуждая к поиску путей выхода в иные художественные миры. Инструментальный театр реализует одну из многих возможностей перевоплощения *чистого* искусства звуков в искусство *симбиотическое*[460]. В музыкальной истории немало произведений с явно выраженными элементами театрализации — прообразов / ипостасей инструментального театра, переводящих ситуацию концерта в музыкальную акцию, сочетающих элементы композиционного детерминизма и исполнительской свободы: от «Прощальной симфонии» Й. Гайдна — до «сказки читаемой, играемой и танцуемой» И. Стравинского, от образцов пространственной музыки Ч. Айвза — до хэппенингов Дж. Кейджа и опусов С. Буссотти в специфическом жанре *bussottioperaballet*, от «воображаемых балетов» Х. В. Хенце и диптиха «Aventures» Д. Лигети — до глобальных мультимедийных проектов Р. Эшли и В. Глобокара. Классическими образцами жанра принято считать композиции М. Кагеля периода 1960-х — «Sur scène», «Sonant», «Match», «Pas de cinq», — а также сочинения К. Штокхаузена в русле *ритуальной музыки*, создаваемые им с начала 1970-х годов: «Sternklang», «Ylem», оперный сверхцикл «Licht. Die Sieben Tage der Woche», в котором музыканты-инструменталисты исполняют и свои сценические роли. Элементы театрализованного представления, нередко включающие световое оформление, декорации, костюмы и маски, перемещения, речь и разного рода актёрские приёмы исполнителей, присутствуют в инструментальной музыке Л. Берио («Esposizione», «Circles») и Ф. Донатони («For Grilly»), Ла Монте Янга

[458] Речь в данном случае идёт о театрализации именно инструментальной музыки, драматургически не обусловленной литературой. В опере, оратории и других традиционных крупных статусных жанрах подобное сочетание естественно и детерминировано, в первую очередь, программной основой синтеза.

[459] По утверждению одного из «отцов» жанра М. Кагеля, «слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры, темпы» — цит. по: *Ивашкин А.* Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. 1988. № 8. С. 117.

[460] *Симбиотическая музыка* — термин К. Штокхаузена.

(серии перформансов «Compositions 1960», «Compositions 1961») и Дж. Крама («Songs, Drones, and Refrains of Death», «Vox balaenae», «Lux aeterna», «Echoes of Time and the River», «Makrokosmos»), Б. Шеффера («TIS MW2») и Д. Шнебеля («Visible music», «Réactions», «Concert sans orchestre» («Réactions 2»)), Ф. Гласса («Strung Out», «Music in the Shape of a Square») и Т. Джонсона («Failing»).

В музыке композиторов советского (а затем и постсоветского) пространства идеи инструментального театра также находят активное применение, причём авторами в жанре музыки-действия становятся представители самых разных стилевых направлений: Г. Дмитриев (Четвёртый квартет) и С. Слонимский («Антифоны»), А. Шнитке (Первая симфония, «Жёлтый звук») и Э. Денисов («Голубая тетрадь», «Пароход плывёт мимо пристани»), Р. Щедрин («Три пастуха») и В. Сильвестров («Драма», «Медитация»), А. Кнайфель («Глупая лошадь») и В. Мартынов («Музыка для фортепиано, контрабаса и ударных», «Музыка для фортепиано, двух скрипок и ударных»), В. Тарнопольский (трио «Отзвуки ушедшего дня», Хоральная прелюдия «Jesu, deine tiefen Wunden», «Сцены из действительной жизни») и Н. Корндорф («Да!!», «...si muove!», «Welcome», «Get out!!!», «Merry music for very nice people»), А. Вустин («Музыка для десяти») и В. Екимовский («Посиделки для двух пианистов», «Принцесса уколола палец — и всё королевство заснуло...», «Из каталога Эшера», «Призрак театра»), А. Раскатов («Комментарий к сновидению»), В. Шуть («Притча»), В. Суслин («Gioco appassionato»), В. Николаев («Петрушка», «Quick Amokus»), С. Павленко («Katzenmusik»), И. Соколов («Волокос»), Э. Мирзоев («Todesfuge»), З. Фахрадов («Марионетка» («Магум III»)).

Сочинения, преломляющие в своей эстетике соединение собственно музыкального и театрального начал, занимают особое место в творчестве Фараджа Караева. Речь не идёт о каком-либо персональном влиянии извне — сам композитор склонен рассматривать параллельное возникновение сходных художественных тенденций в связи с теорией пассионарных толчков Льва Гумилёва, экстраполируя её на широкий спектр культурных явлений[461]. Караевские композиции — всегда есть нечто большее, чем только музыкальный дискурс, даже в тех из них, где отсутствует привязка к сюжету или намёк на некое абстрактное музыкально-театральное действо, угадывается скрытое присутствие «артефактов» пластического или изобразительного искусств[462]. Творческой индивидуальности композитора

[461] См.: [195].

[462] Так, сольное сочинение для виолончели «Terminus» композитор фактически превращает в род театрального действа, используя разные способы исполнения натуральных флажолетов: музыкант извлекает их в разных точках и на разных сторонах струны. Притом что звучит одна и та же нота, зрительно возникает иллюзия некоего театра, в котором воображаемыми «персонажами» становятся отдельные части инструмента. Собственно, даже обычный контраст способов звукоизвлечения (пальцами и смычком) способен создать эффект актёрской игры.

Элемент театрализации характеризует и ряд инструментальных версий Постлюдии, в которых один из источников звука (представленный квартетом, трио или дуэтом) находится за сценой и невидим слушателям, сидящим в концертном зале.

интересна сама идея театра вне литературы — театра, в котором инструменталист играет самого себя, а сюжет реализован средствами музыки и пластики. Театра, в котором ключевыми понятиями становятся интонационное действие и пространственно-звуковая мизансцена, где одновременное говорение на разных языках исключает как проблемы взаимной непереводимости, так и лёгкую усмешку по поводу несовместимости (что характеризовало, в частности, предвосхитивший инструментальный театр хэппенинг). Композитору, в своём творчестве предпочитающему точке — многоточие, сюжету — абстракцию, а позитиву — сомнение и мягкую иронию, близки многомерность и синтетичность жанра, его скрытая полисюжетность, открытость всякого рода протесту и провокации. Взрывая статическую природу концертного выступления, отказываясь от референциальной концепции знака, инструментальный театр разрушает и всякую традиционную систему связи элементов, создавая при этом новую реальность и иную, порой алогичную, систему связей. Музыка в своём абсолютном выражении становится моделью театра, движение и жест воспринимаются как часть звука, и наоборот — звук мимичен и «овеществлён».

Внешняя, постановочная сторона инструментального театра Фараджа Караева с её сценической суетой и гротесковостью — это лишь видимая часть целого, метафорическая клоунская маска, тонкая завеса, отделяющая от входа в Зазеркалье — туда, где абсурдистская нелепица оборачивается пугающей логикой обнаружения смысла, а балаганное шоу внезапно обретает трагизм внутреннего дискурса. Безусловно, это тот самый принцип *парадоксального дуализма, или двойного кодирования* (Ч. Дженкс) постмодернизма, в своей смысловой амбивалентности апеллирующий и к жаждущим зрелищ, и к узкому кругу «посвящённых». За эксцентричностью и нарочитым шутовством сокрыты всё та же экзистенциальная тоска, катастрофизм мироощущения, хаос чувств — фундаментальные внутренние коллизии человека, живущего в эпоху *после времени*. В жанре театра для инструментов написаны такие сочинения 80-х, как «Tristessa I» и «Tristessa II», музыка для исполнения на театральной сцене «В ожидании...», «...a crumb of music for George Crumb», «Der Stand der Dinge»; в последующее десятилетие к ним примкнут «Ist es genug?..» (1993), «(K)ein kleines Schauspiel...» для двух гитар и басовой флейты (1998), сольная скрипичная пьеса «Вы всё ещё живы, господин Министр?!» (2000), «Посторонний» — *маленький спектакль* на слова И. Ахметьева (2002)[463] и «Stafette» для ансамбля ударных (2003).

Написанная в конце 70-х монодрама «Journey to love» также включает род инструментального действа — перемещение инструменталистов по сцене и их размещение в зрительном зале.

[463] Каждому из перечисленных сочинений посвящён отдельный раздел исследования.

Ф.К.: В своё время Франсуа Мориак высказал мысль, которую я хотел бы повторить вслед за ним. Он сказал буквально следующее: «Глядя на картины Пикассо, я всегда испытываю двойственное чувство. Мне кажется, что он и гений, и лжец. Меня не оставляет ощущение, что я присутствую при покушении хитрого колдуна, читай — провокатора, на человеческое лицо, причём движет им ненависть к тому, что он изображает; не только к внешней стороне предмета, но и к внутренней, к самой душе». Ну, а Инструментальный театр, или Театр инструментов — это и есть тот самый феномен, тесно связанный с целебной потребностью в провокации, которая витает в нашем мире и в которой, похоже, всё становится анекдотом — либо культурным, либо промышленным, либо политическим. Видимо, поэтому так привлекательны эксперименты, мистификации, экстремы и акции Джона Кейджа и Маурисио Кагеля, Франко Донатони, Сильвано Буссотти и Влодзимежа Котоньского, которые целиком направлены против большинства тоталитарно-музыкальных европейских систем.

Давно пришло время, когда композиторам надоело приносить в жертву своё собственное творчество в угоду той или иной композиционной системе. Жак Превер высказался по этому поводу вполне определённо и достаточно злорадно, если не сказать более — зло: «мы были готовы на всё ради великих идей, ради прекрасных идей, ради идеальных идей». Инструментальный театр как раз отвергает наиболее конкретно научную категорию музыкального структурализма, отделив, собственно, саму музыку в её абстрактном выражении не только от систем, концепций, детерминаций, техник и т.п., но и от вещей, явлений, феноменов.

Музыка словно бы стала иметь чисто формально-логическую ценность, ту самую, которая не вела ни к чему, кроме постижения самой себя. Вот и получилось, что музыка начала «вариться внутри самой себя» и музыкальный знак перестал быть выходом к явлениям, событиям и сущностям. То есть самоценность, самозначимость, самодостаточность экстремальной эпистемы инструментального театра дематериализовала, дефеноменологизировала не только старый, но и новый музыкальный язык! И такое расширение музыкального поля, не столько, правда, осуществляемое, сколько пока ещё проектируемое, вполне способно трактоваться как реальный переворот, якобы основывающий принципиально иной тип музыкального динамического структурализма. Таким образом, работа адептов инструментального театра, таких, как Маурисио Кагель, Франко Донатони, Сильвано Буссотти, проделанная «в знак протеста»

против большинства европейских теорий, скажем так — «идеального музыкального жизнеустройства», да ещё с явным привкусом системного тоталитаризма, привела к новому переосмыслению, точнее — перетолкованию музыкального знака.

Сам музыкальный знак становится средоточием своего собственного, конкретнее — авторского подсознания. А в этом случае, опять же, нет выхода ни к вещам, ни к явлениям. Музыкальная речь приобретает внутри самой себя бесконечную трансформативность и структурную дискурсивность, т.е. рассудочность. В этом смысле новаторство Кагеля и иже с ним сродни философско-лингвистическим открытиям Жака Лакана, Франсуа Валя, Жана Рикарду и Мишеля Фуко. Вывод, который напрашивается после вышесказанного, достаточно неожидан, хотя и вполне закономерен: музыка Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена, Дьёрдя Лигети, не говоря уже о классиках XX века, скажем, об Антоне Веберне, уже к началу 70-х годов безнадёжно устаревает.

Одновременно инструментальный театр — это также и полный отказ как от академического, так и от неоакадемического авангарда, и лозунгом его становится перефразированное «что элитарно вчера — народно сегодня», перетрансформированное в «что завтра элитарно — народно сегодня».

Так что же это такое — Театр инструментов? Быть может, всего лишь «Der Weg zurück» к простому, скоморошьему, пластическому театру, народному театру, к тому театральному миру, где связи с реальностью не теряются, в котором не создаётся некая иллюзорная вселенная, лишенная каких-либо материальных опор, где всякая мечта является не более чем ущербностью, но где — живи жизнью сегодняшней, настоящей, а не будущей и туманной. Не взгляд ли в прошлое, в тот мир, в котором нельзя «мифологизировать смерть как последний козырь в жизненной игре»? В этом мире автор и исполнители не строят, не создают, не организовывают, а выдумывают. Здесь — и это-то главное! — оперируют не просто единичным, а, прежде всего, образами. И тогда инструментальный театр — это первo-наперво искренняя в своей наивности попытка окинуть взглядом недавнее прошлое, взгляд назад, откровенное возвращение к театру фольклорному, народному, непрофессиональному, где места традиционных масок и личин заняли другие герои — музыкальные инструменты...

Композиция «Stafette» («Эстафета») посвящена *Бернарду Вулффу и его «банде»* — фрайбургскому ансамблю ударных, с которым Фараджа Караева свя-

зывает давняя творческая дружба[464]. В состав исполнителей входят пять человек, из которых четверо играют на мамонтовой маримбе (Mammut marimba[465]), а один озвучивает группу мембранофонов (в наборе от 9 до 12 разных инструментов).

Со времён «Ионизации» Э. Вареза ансамбли, состоящие исключительно из ударных, чрезвычайно популярны как у композиторов, так и у публики[466]. В творчестве Караева данная область представлена двумя сочинениями — «Stafette» и версией «Malheur me bat» для двух маримб и двух вибрафонов (2003).

М. В.: В Вашем инструментальном театре «Stafette» — одно из самых лаконичных и, вместе с тем, зрелищных, динамичных сочинений. Как рождалась его режиссёрская «партитура»?

Ф. К.: **Во время сочинения — процесс шёл параллельно: музыкальная идея рождала режиссуру, а сценическое действие подсказывало развитие музыкального материала. Мне хотелось сделать сочинение-буфф — весёлое, несерьёзное и сценически выигрышное — «Беготня Вокруг Маримбы». Отсюда и идея, и название — *Эстафета*. Редкий, кстати, случай в моей музыкальной практике — желание написать «выигрышное» сочинение.**

Сценические амплуа участников музыкальной *эстафеты* моделируют психотипы и характеры в той же степени, в какой театрально-концертное действо становится инверсией ситуации из области человеческих взаимоотношений. Пересекаясь и взаимно истолковывая друг друга, собственно звуковой и визуально-игровой процессы, тем не менее, сохраняют известную автономность — каждый из них в одно и то же время конкретен и символичен, интерпретируем и непереводим. Основой зрительного ряда, как и ведущим методом музыкальной композиции, становится бинарное позиционирование — персонажей, их поведения, звука и шума, тембров и манеры звукоизвлечения.

---

[464] Премьера сочинения состоялась 11.12.2003 в концертном зале Staatliche Hochschule für Musik (Фрайбург, Германия). Исполнитель — Freiburg SchlagzeugEnsemble (Германия), дирижёр — Бернард Вулфф (Bernhard Wulff).

[465] Mammut marimba — из всех разновидностей ксилофона самая большая и низкая, включающая *до* большой октавы.

[466] Квартет, «Imaginary Landscape» №№ 2–3 и серия «Construction» Дж. Кейджа, «Canticles» № 1 и № 3, «Song of Quetzalcoatl» и Сюита Л. Харрисона, «Rebonds», «Psappha» и «Pleiades» Я. Ксенакиса, «Six Marimbas» и «Nagoya Marimbas» С. Райха, «The King of Denmark» М. Фелдмана, «Рождение ритма» Э. Денисова, «В начале был ритм», «Шум и тишина», «Чёт и нечет», «Юбиляция» С. Губайдулиной, «Иерархия разумных ценностей», «Распорядок дня» и «Обретение абсолютно прекрасного звука» В. Мартынова, «Solaris» А. Кнайфеля, «Успение» (Композиция 52) В. Екимовского — вот лишь избранное из обширной литературы для ударных соло и в ансамбле.

Сюжетом, метафорической идеей «Stafette», реализованной в занимательной инструментальной и сценической игре, является формула власти, или доминирования на грани диктата. В оппозиции двух категорий персонажей прочитываются отношения Лидера и Группы, Ведущего и Ведомых, причём роли эти разыграны и актёрски, и музыкально. Лидер — музыкант, играющий на мембранофонах, — находится в центре сценического пространства; прямо перед ним, вокруг гигантской маримбы расположены члены Группы, стоящие друг напротив друга. В ходе разворачивающегося действия позиция одиночки стабильна и неизменна, в то время как игроки на маримбе пребывают в постоянном движении, меняясь местами, кружа вокруг инструмента, убегая за кулисы и вновь возвращаясь на сцену. Мнимая парадоксальность количественного дисбаланса: четверо озвучивают один инструмент, один — более десятка инструментов — оборачивается чёткой логикой: владеющий ситуацией, владеет всем[467].

Динамика персональных взаимоотношений регулируется императивами, исходящими от Лидера, — сценическое поведение Группы измерено временем ожидания, действенный прорыв которого всякий раз оказывается лишь реакцией на очередной волевой импульс. Позы, жесты, с которыми застывает квартет маримбистов после очередной акции, и становятся символическим выражением проникнутого тревогой неизвестности ожидания — статики, чреватой готовностью к новому движению: тела, склонённые над корпусом инструмента, палочки, поднятые вверх, обращённые вниз или вытянутые над клавишами маримбы.

Режиссёрская партитура сочинения подробна и скрупулёзна, авторские ремарки детально детерминируют действия исполнителей — в то же время музыкальная партитура подразумевает бóльшую свободу, допуская запланированную случайность в виде техники ограниченной алеаторики, импровизации на заданный комплекс звуков в заданном временнóм отрезке, оснащённом ремаркой *frei weiterspielen*[468] и, как правило, содержащем «зазор» в несколько секунд[469].

Звуковой ряд представляет своё решение конфликта в тембровой дихотомии звенящего идиофона и гулких мембранофонов — символической поляризации музыки и шума. Оставаясь в контексте инструментальной семантики, автор рекомендует музыкантам использовать для игры разные палочки: исполнителям на маримбе — мягкие и лёгкие, а исполнителю на барабанах, бонгах, литаврах, том-томах — твёрдые, жёсткие.

[467] При исполнении «Stafette» Freiburg SchlagzeugEnsemble блестяще реализует ведущую драматургическую оппозицию, используя дополнительные возможности визуализации конфликта: мужчинам-европейцам (маримба) противопоставлена женщина-японка (мембранофоны). Этнический аспект становится импульсом для возникновения дополнительных смысловых коннотаций — то, что так естественно для жанра инструментального театра в целом: в диспозиции групп сценических персонажей угадываются аллюзии на взаимоотношения Европы и Азии, Запада и Востока.

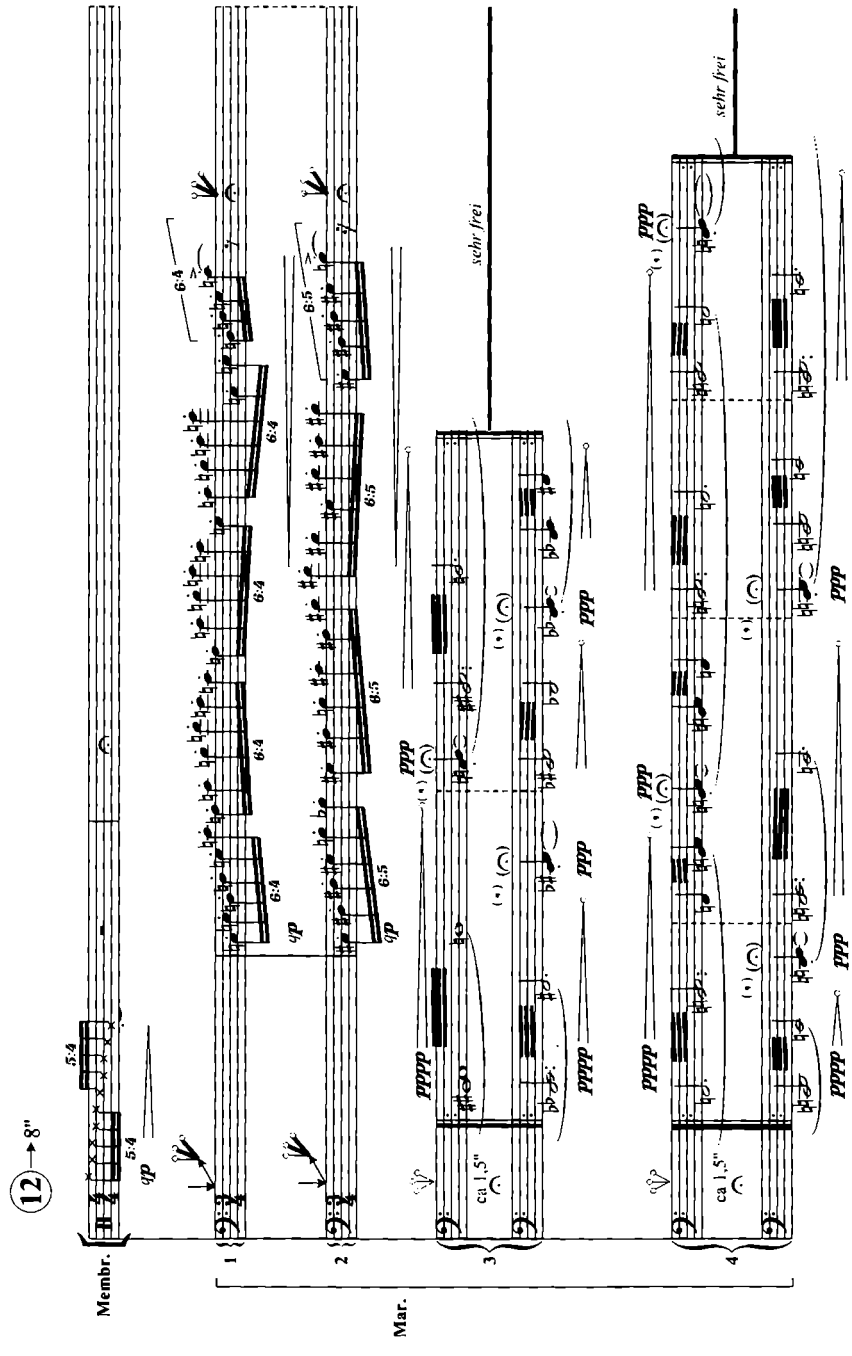
[468] Продолжать свободно (*нем.*).

[469] По образцу: 15↔20" *ad libitum*.

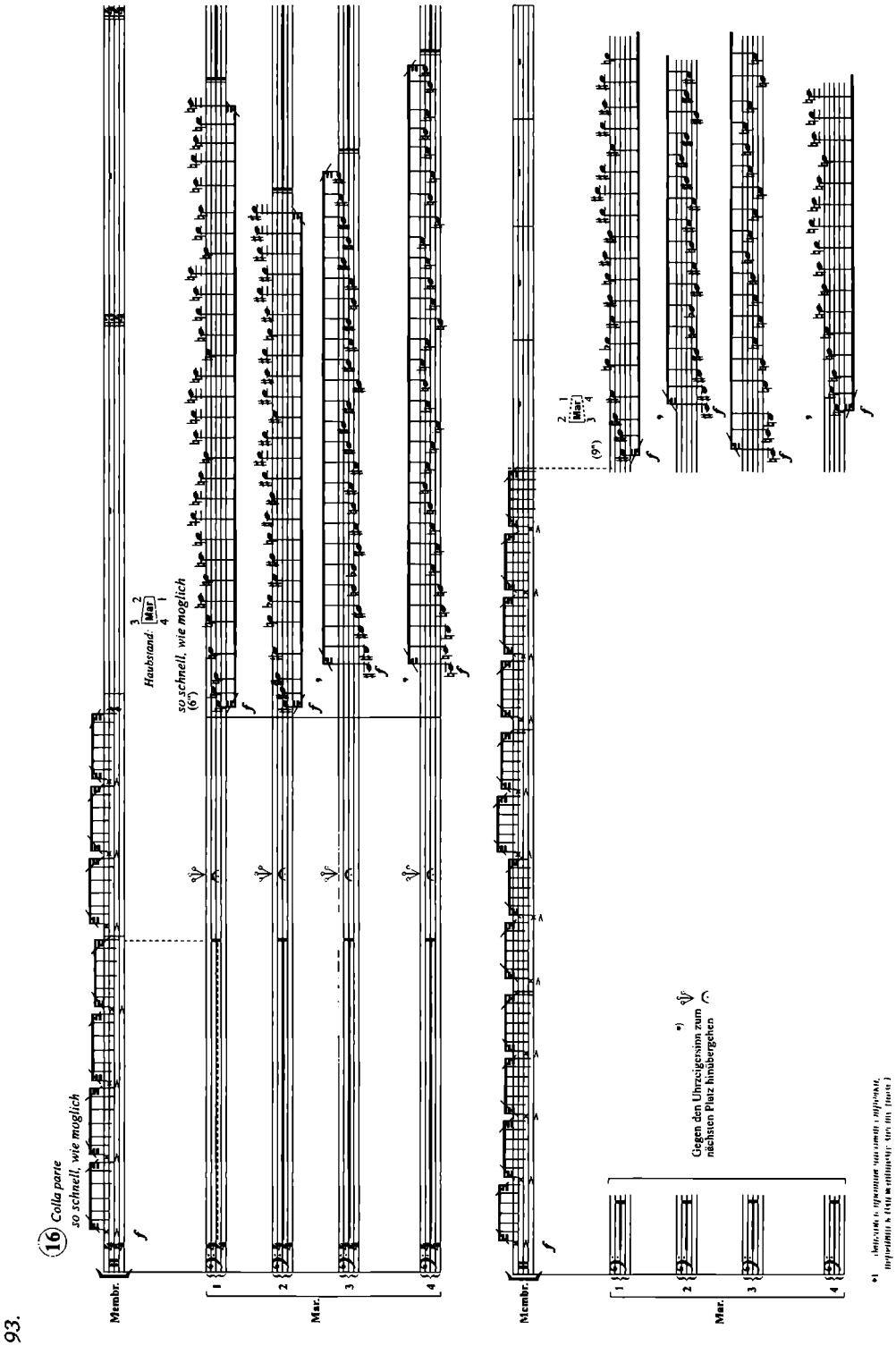
Музыкальная ткань «Stafette» соткана из неуловимо перетекающих друг в друга гемитонных полей — непременным условием звуковой драматургии является единовременное присутствие 9–12 хроматических звуков. Поначалу (ц. 1–7 партитуры) пары маримбистов руководствуются принципом канона, интонируя отрезки звуковой шкалы и постепенно расширяя её диапазон, при этом в каждой паре один играет только по белым, а другой — только по чёрным клавишам[470]. Реализованный в тишайшем тремоло, этот вибрирующий контрапункт диатоник прорастает из глубин большой октавы к среднему регистру инструмента и вновь спускается к самым низким звукам — тонкая игра бестелесных объёмов, почти зримо создающих образ звуковой волны. С ц. 8 в действие включается исполнитель на мембрафонах — реакция на инотембровое вторжение порождает новый фактурный «персонаж» и новый контрапункт в партии «четвёрки»: на «шаровидное» тремоло (исполнители 3 и 4) накладываются выпрямленные, устремлённые ввысь линии «чёрной» и «белой» диатоник (исполнители 1 и 2). От ц. 8 к ц. 13, параллельно с ростом динамики от *pppp* к *mp*, число разновысотных шумовых ударов в партии мембранофониста последовательно увеличивается с 4 до 12 — его реплики становятся настойчивыми, инициируя всё более протяжённые «ответы» маримбы (см. пример 92).

На гребне второй драматургической волны (ц. 14), достигнув звучности *qf* и набрав предельное количество звуков, Лидер завершает своё выступление движением вспять, так же последовательно отсекая по одному-два «слога» от каждой фразы и одновременно истончая динамику — вплоть до полного погружения в беззвучие пауз. Этот иллюзорный уход, однако, предшествует новому вторжению: тишина взрывается тирадой дробных ударов (ц. 16) — начинается собственно действие, род *action*, остроумно охарактеризованный автором как *Беготня Вокруг Маримбы*. В отличие от предыдущей композиционной секции, здесь господствует динамика *f*; кроме того, начиная с ц. 14, для партии мембрафониста вводится система тактового отсчёта — чёткая метрика солиста противостоит условному хронометражу алеаторических секций маримбы. Каждая реплика группы мембранофонов, превращающая прежние разновысотные шумы-точки в шумовую «гамму», вызывает истерическую реакцию маримбистов, в панике перебегающих с одного места на другое и едва успевающих занять очередную позицию перед началом следующего «раунда» игры. Направленность и интенсивность мелодического движения строго поляризованы: *catabasis* немногословных догматов Лидера оттенён устремлённым в восходящем направлении велеречием маримбистов. С точки зрения музыкальной структуры разноголосица четырёх партий маримбы представляет собой микрополифонический двойной контрапункт «тем», разделённых интервалом малой секунды, — как всегда у Караева, видимый хаос чётко структурирован и логически организован изнутри (см. пример 93).

[470] Противоположно направленные векторы внутри темповых границ дополняют эффект взаимного отражения, продуцируемый парами играющих музыкантов: например, ♩ = 66→72 для одного и ♩ = 66←72 для другого.



92.


93.
16
Colla parte
so schnell, wie möglich
Haubstrand:
so schnell, wie möglich
Membr.
Mar.
Gegen den Uhrzeigersinn zum nächsten Platz hinübergehen

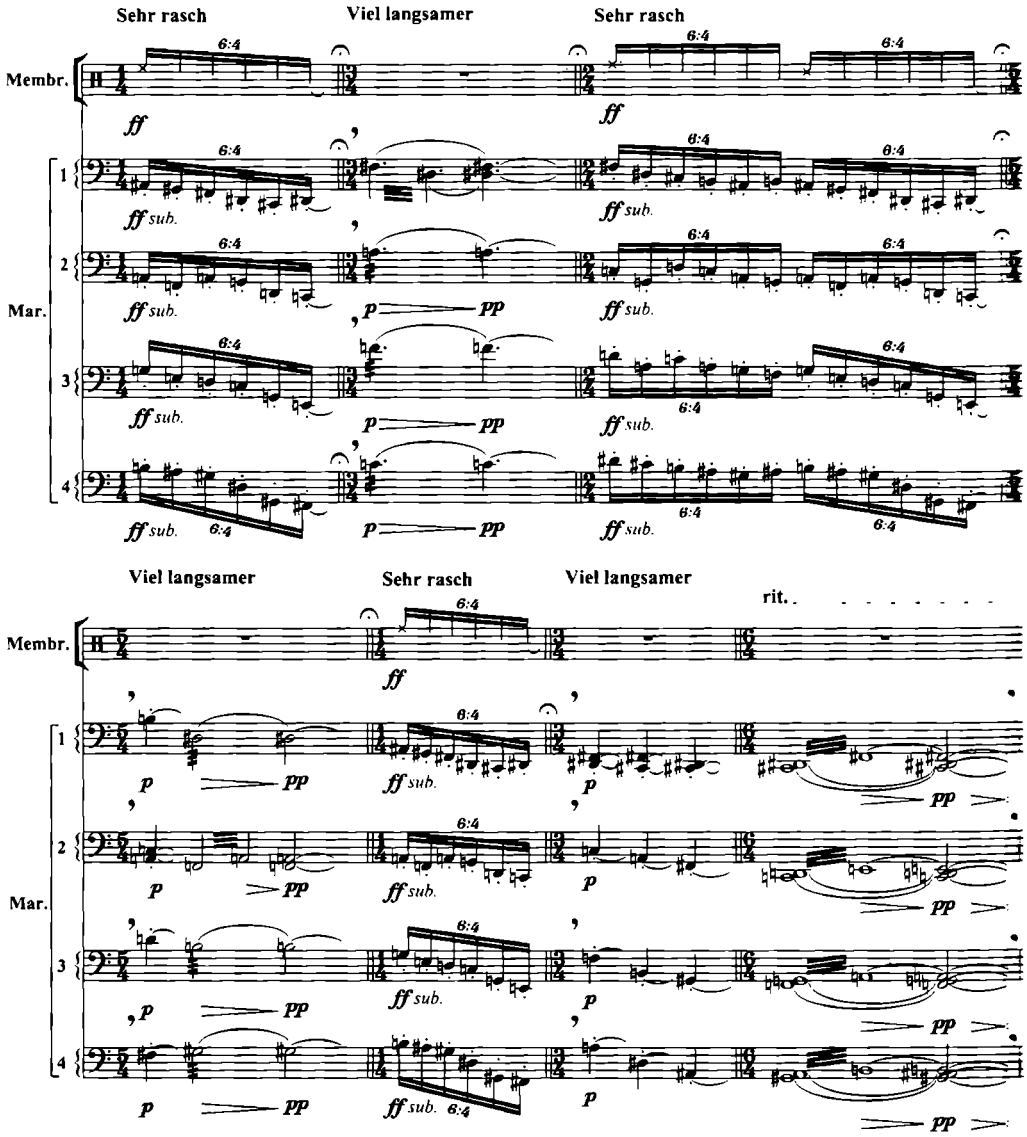
На диалоге данных фактурных типов построен весь центральный раздел пьесы (ц. 16, тт. 9–45 партии мембранофонов). Суть и идея эстафеты здесь явлены в чистом виде как через контакт Лидера и Группы — непрерывность музицирования достигается попеременным вступлением этих категорий персонажей, — так и посредством ротации внутри Группы: всякий раз, изменяя сценическую диспозицию, игроки обмениваются и музыкальными партиями, таким образом, что смена положения в пространстве не нарушает звуковой и регистровой идентичности мелодических линий.

С ц. 17 начинается очередной виток музыкально-сценического действа, участники которого вступают в новую фазу взаимоотношений — и теперь это иллюзорный консенсус. Синхронность единовременного музицирования, единонаправленный вектор мелодических фраз, ритмический и динамический унисон мембранофонов и маримбы свидетельствуют, если не о достигнутом согласии, то о полном забвении всяческих попыток инакомыслия. Жёстко ритмизованные и метрически определённые нисходящие фигурации в динамике *ff* (секции *So schnell wie möglich, aber sehr rhytmisch*[471]) — род «мимикрии» в условиях подавляющего диктата — характеризуют партию маримбы лишь на отрезках ансамблевой игры с мембранофонами. Сольные же фрагменты в динамике от *p* до *pp* (*Viel langsamer*[472]) апеллируют к мелодической ипостаси инструмента, возвращая исходный образ пьесы, реализованный в тихом вибрато хроматического кластера. С каждым чередованием секций этот кластер становится всё прозрачнее, преобразуясь в *quasi*-диатонические вертикали, рассыпаясь в «каплях» одиночных тонов — и затем вновь собираясь в трепещущее двенадцатитоновое созвучие (см. пример 94).

С позиции зрелищности самым действенным оказывается заключительный раздел сочинения (ц. 18–22). Четвёрка маримбистов здесь наиболее персонифицирована, а идея эстафеты экстраполируется за пределы сцены, вовлекая в орбиту действия пространство кулис (возможно, и зрительного зала). Движимые импульсами, исходящими от Лидера, игроки на маримбе начинают обход инструмента, постепенно ускоряя шаг и, в конце концов, уподобляясь бегающим наперегонки. Из маримбы при этом периодически извлекается подобие музыкальных фраз — бело- и чёрноклавишные диатонические гаммобразные построения, которые каждым могут быть начаты и продолжены с любого места. Квартет постепенно разрушается: вначале за сцену убегают два члена Группы, затем — ещё один и, наконец, также неожиданно ретируется последний игрок. Всё это время мембранофонист неумолим в своей ритмической агрессии — ступенчатый спуск разновысотных дробных шумов воспроизводит традиционную фигурацию этого персонажа, его лейтформулу, неизменную на протяжении всей пьесы. По мере исчезновения участников квартета оставшиеся на сцене в перерыве между хаотичным бегом вокруг маримбы озвучивают строфы призрачного *хорала* — некогда

[471] Быстро, насколько возможно, но очень ритмично (*нем.*).

[472] Много медленнее (*нем.*).

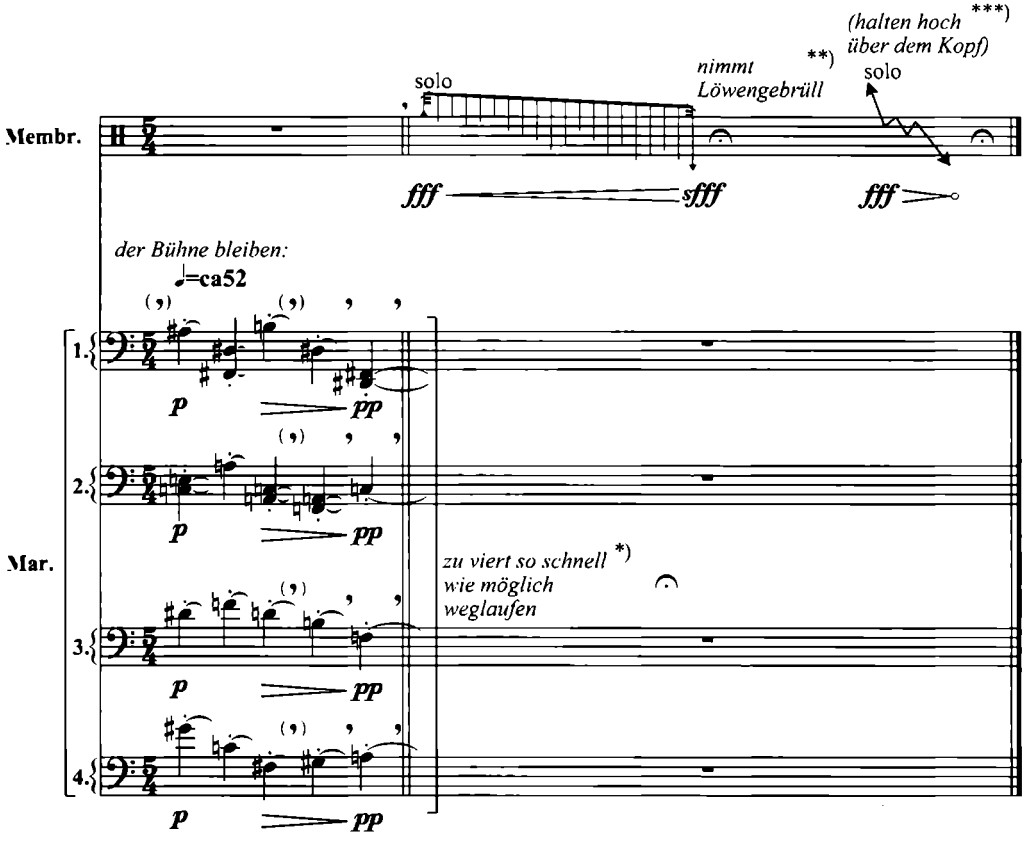
94.

части многозвучной хроматической вертикали, — теряющие по одному такту с каждым выбывающим игроком.

Оставшись в одиночестве, Лидер высвобождает накопленную энергию в протяжённом соло, теперь уже вне строгих канонов метроритма[473], с полной свободой и непринуждённостью — песнь победителя, триумф Шума, вытеснившего Звук. На протяжении этого монолога исполнители на маримбе несколько раз без всякой очерёдности вбегают на сцену, успевая сыграть по одной-две

[473] Ремарка *Solo ohne «strengen» Rhytmus, sehr frei wie eine Improvisation* (Соло без «строгого» ритма, очень свободно, как импровизация (*нем.*)) — по принципу «замыкающей перемены».

ноты, прежде чем снова скрыться за кулисами. Аллюзией на былую гармонию становится их краткое совместное музицирование, последний осколок *хорала* — альтерированные нонаккорды, чарующая, почти диатоническая музыка, обрываемая новым безапелляционным императивом мембранофонов:

95.



*) *вчетвером быстро, насколько возможно, убежать*

**) *берёт Львиный Рык*

***) *держать высоко над головой*

Четверо в панике скрываются за кулисами. В финальном соло ныне воцарившийся Один исторгает торжествующий *львиный рык*[474], водрузив инструмент высоко над головой.

Немая сцена.

[474] «Львиный рык» (*нем.* Löwengebrüll, *итал.* ruggito del leone, *англ.* lion's roar), или струнный барабан (*англ.* string drum, *фр.* tambour à corde) — разновидность небольшого конусообразного барабана с палочкой (струной, верёвкой), протянутой через верхнюю кожаную перепонку. Звук, имитирующий звериный рык, производится при помощи трения палочки (струны, верёвки) куском кожи или материи.

В сочинении Фараджа Караева, безусловно, присутствует то, о чём говорит он сам: зрелищная выигрышность и лёгкая буффонада, искромётный юмор и ни к чему не обязывающая весёлая сценическая суета. Мелодические контрапункты и разнообразные сопоставления тембро-фактурных комплексов составляют суть звуковой драматургии этой сквозной формы — пятифазной композиционной структуры, развивающей исходный конфликт через смену игровых диспозиций. В сонорно-сонористическом контексте пьесы идея эстафеты решена многопланово: это и визуальная ротация исполнителей (мембранофониста и четырёх маримбистов, двух пар маримбистов и, наконец, каждого из представителей четвёрки по отдельности), и их координация в интегральном пространстве звука (обмен исполнительскими функциями между группами, взаимная передача партий и мелодических линий внутри квартета маримбистов). В обобщающем смысле эстафетой оказывается весь драматургический процесс, сюжет, резюмирующим выводом которого становится финальная подмена исходного игрока. Подобно тому как в спортивной эстафете стартует один, а финишную черту закономерным образом пересекает другой, музыкальная «Эстафета» принципиально *не*репризна. Более того, к финишу приходит даже не игрок команды, один из «своих», но некто Другой — возможно, подлинный организатор и инициатор самого «забега». И в этот момент буффонная концепция даёт трещину, впуская в себя драму. Драму, переплавившую в единую амальгаму несбывшееся, нереализованное, несостоявшееся. Драму слабого, утратившего себя в диалоге с сильным, драму звука, аннигилированного шумом.

Инструментальный театр способен говорить сразу на нескольких языках, игра взаимных интерпретаций внутри смысла отсылает и к видимому ряду, и к тому, что несёт в себе музыкальный звук. Нет нужды подводить разные диалекты под единый знаменатель взаимопереводимости — визуальное не всегда конкретизирует слышимое, и наоборот — звук отнюдь не призван живописать видимый образ[475]. Или, может быть, караевская пьеса — действительно просто сценка-розыгрыш в духе клоунской музыкальной эксцентрики, весёлая *Беготня Вокруг Маримбы* без претензии на большее? Как говаривал Поэт, намекая на отсутствие в своей повести чего-то более глубокого, нежели со вкусом поведанный забавный анекдот, — *больше ничего не выжмешь из рассказа моего*[476].

Да и не сказано ли однажды самим автором «Stafette»: *Всякий, кто найдёт в моём сочинении цитаты или ещё что-нибудь интересное, не должен искать во всём этом скрытый смысл и строить иллюзии?..*[477]

---

[475] Перефразируя Ежи Гротовского — *музыка зрителя обслуживать не должна.*

[476] Цитата последней строчки пушкинского «Домика в Коломне».

[477] Из Записных книжек Ф. Караева.

ГЛАВА II.
МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: ЛОГИКА ПАРАДОКСА

Признаком признания было мнение
трёх-четырёх человек, это люди,
которые предпочитают примерно то же,
что и я, которые поймут
любую мою скрытую ситуацию, поймут,
какими мотивами я руководствовался...

Из Книги беспокойств Ф.К.

1. «В ожидании...»: музыка играемая и показываемая

Импульсом к созданию *музыки для исполнения на театральной сцене* **«В ожидании...»** для четырёх солистов и камерного ансамбля (1983) послужило знакомство Фараджа Караева с виолончелистом Александром Ивашкиным, в то время — художественным руководителем Ансамбля солистов Государственного академического Большого театра СССР. Замысел, в течение определённого времени остававшийся несбыточным проектом, получил возможность конкретной реализации — музыканты включили сочинение в программу своего выступления на загребской бьеннале современной музыки. Тогда никто не мог предположить, что судьба музыки «В ожидании...» сложится столь драматично и презентация будет отложена более чем на двадцать лет[1].

Композиция была написана в течение нескольких месяцев — с конца 1982 по январь 1983 года. Над проектом работал прекрасный творческий

[1] Премьера музыки «В ожидании...» состоялась 3 и 4 июня 2006 года в Государственном академическом Камерном музыкальном театре под руководством Б. Покровского. Постановка была осуществлена при поддержке Комитета по культуре г. Москвы в рамках проекта «Открытая сцена». Художественный руководитель постановки — заслуженный деятель искусств России Ольга Иванова, режиссёр-постановщик Елена Артюхина. Исполнители — инструментальный ансамбль «Геликон-оперы», дирижёр — Игорь Сукачёв, солисты — Илья Лидогостер (Виолончель), Надежда Казакова (Контрабас), Иван Лыкин (Тромбон), Сергей Гусев (Фагот).

коллектив[2], исполнение обещало стать событием, однако накануне отъезда ансамбля из Министерства культуры СССР был «спущен» запрет на исполнение сочинения Караева, непосредственно перед концертом в Загребе подтверждённый сотрудником советского посольства.

В 1986 году композитор сделал редакцию для камерного оркестра, фрагменты которой планировала исполнить на московском фестивале «Музыканты шутят» Лиана Исакадзе с Камерным оркестром Грузии. Мудрый провидец Зиновий Гердт, ведущий того памятного концерта, предрёк провал очередной премьерной попытки — 1 апреля 1987 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского музыка была «захлопана» публикой.

В поворотах непростой судьбы караевской композиции парадоксальным образом отразились постановочные перипетии литературного оригинала, лежащего в основе авторского либретто, — знаменитой пьесы ирландского писателя и драматурга Сэмюеля Беккета «В ожидании Годо»[3]. Сочинение написано *в знак уважения к Беккету и после него...*, это театр инструментов, эстетика которого преломляется и в других опусах Ф. Караева: «Tristessa I», «...a crumb of music for George Crumb», «Terminus», «Der Stand der Dinge», «Ist es genug?..», «(K)ein kleines Schauspiel...», «Посторонний», «Stafette», — а также в ряде сочинений со скрытой, закамуфлированной театральностью.

Музыкально-сценическая композиция «В ожидании...» представляет собой уникальный образец авторского *пересказа* беккетовской пьесы, осуществлённого в другом языке искусства — средствами инструментальной и актёрской игры музыкантов. Сама идея *переписывания текста* актуальна для художественной практики XX столетия с её тенденцией переосмысле-

[2] Режиссёр-постановщик Игорь Ясулович, дирижёр Александр Лазарев, солисты — Александр Ивашкин (Виолончель), Николай Горбунов (Контрабас), Андрей Рудомёткин (Фагот) и Анатолий Скобелев (Тромбон).

[3] Пьеса была написана за четыре месяца, с октября 1948 по январь 1949 года. Сюзанна Беккет, супруга драматурга, пыталась пристроить её в разные парижские театры. Роже Блэн (Blin) — первый постановщик «Годо», в то время директор Théâtre de la Gaîte-Montparnasse — отчасти из-за того, что Беккет не шёл ни на какие компромиссы, также не сразу смог поставить пьесу и в течение трёх лет тщетно показывал её другим директорам. Только после того, как была найдена финансовая поддержка в виде субсидии в 500 000 франков, директор театра Vavilon Жан-Мари Серро, в свою очередь, колеблясь ещё около года, прежде чем пуститься в такую авантюру, предоставил свой театр для постановки, которая и состоялась 3 января 1953 года. После премьерной серии спектаклей в Vavilon, «В ожидании Годо» показали в Théâtre Héberot (1956), L'Odéon и Théâtre de France (1961), после чего начались многочисленные европейские турне, принёсшие пьесе мировую известность. В очень скорое время она была переведена на 20 языков — сведения взяты из: [184, p. 145–148].

Через четверть века после премьеры в крошечном парижском театре пьеса Беккета была поставлена чехословацким режиссёром О. Крейчей на огромной площадке Папского дворца в Авиньоне (1979) — см.: [157].

Сам писатель относил успех своей пьесы за счёт непонимания её критикой и публикой. В день постановки «Годо», услышав в зале оглушительные аплодисменты, он сказал себе: «Боже мой, здесь, наверное, ошибка, это невозможно — они аплодируют!» — цит. по: [110, с. 110].

ния природы знака, открытостью систем означивания, множественностью дискурсивных практик и в целом — пониманием произведения как бесконечно подвижной метафоры (Р. Барт), а его текста — как неокончательной семиотической данности. В музыке диапазон претворения этой идеи широк и многопланов: обиходными и традиционными формами являются транскрипция, переложение, парафраз, адаптация чужого текста[4], обобщённое воплощение литературно-изобразительной программности; менее распространены опыты реконструкции и завершения неоконченных произведений других композиторов[5], ещё более редки примеры «дословного» перевода в музыку или из музыки[6].

С позиции структурной лингвистики *переписывание* означает единственный адекватный способ прочтения-интерпретации истинного текста. Между тем перенос в другой вид искусства обнажает проблему принципиальной непереводимости языков, и *переведённый* текст — это всегда *новое* произведение, переосмысливающее и *по-новому* представляющее то, что было заимствовано из первоисточника, — сюжет, драматургию, морфологию, композиционную или концепционную модель. Впрочем, это утверждение правомерно и в рамках одного вида искусства. Замысел борхесовского Пьера Менара столь же утопичен, сколь и плодотворен[7], —

[4] Типичным примером адаптации является, в частности, жанр *литературной оперы*, использующий в качестве готового либретто взятый с небольшими сокращениями текст прозаического (поэтического) источника. Образцами литературной оперы являются «Пеллеас и Мелизанда» (Дебюсси — Метерлинк), «Саломея» (Штраус — Уайльд), «Христофор Колумб» (Мийо — Клодель), «Нос» и «Катерина Измайлова» (Шостакович — Гоголь, Лесков), «Огненный ангел» и «Игрок» (Прокофьев — Брюсов, Достоевский), «Воццек» и «Лулу» (Берг — Бюхнер, Ведекинд), «Принц Гомбургский» (Хенце — Клейст), «Солдаты» (Циммерман — Ленц), «Пена дней» (Денисов — Виан), «Мастер и Маргарита» (Слонимский — Булгаков), «Мёртвые души» (Щедрин — Гоголь), «Бедная Лиза» (Десятников — Карамзин), «Ванька» (Чудова — Чехов), «Come and go» (Холлигер — Беккет) и многие другие сочинения в жанре музыкального театра.

[5] Например, сочинение И. Стравинским утраченных голосов в «Священных песнопениях» К. Джезуальдо, создание А. Шнитке на основе неоконченной второй части фортепианного квартета Г. Малера второй части своей Пятой симфонии, завершение А. Немтиным скрябинского «Предварительного действа», а Э. Денисовым — Kyrie C-dur В. А. Моцарта (KV 323), оперы К. Дебюсси «Родриго и Химена» и религиозной драмы Ф. Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения», инструментовка В. Екимовским незавершённого струнного квинтета Л. ван Бетховена (Вторая «Лебединая песня» (Композиция 73)), реконструкция А. Раскатовым партитуры Девятой симфонии А. Шнитке.

[6] Среди самых известных — «Иродиада» П. Хиндемита, «Метастазис» Я. Ксенакиса, «Камерные вариации» В. Екимовского, сочинения, средствами «буквального» перевода в которых выступили соответственно *оркестровые речитации*, *математическая структура* и род *коммуникативного языка*. Интересную параллель замыслу Ксенакиса по переводу композиционной модели из музыки в архитектуру составляет проект Ж. Деррида «Хоральное произведение», осуществлённый им в соавторстве с архитектором П. Эйзенманом и представляющий собой опыт практического претворения мотивов вербальных текстов в дизайн и архитектуру.

[7] Герой мечтает «создать несколько страниц, которые бы совпадали — слово в слово и строка в строку — с написанными Мигелем де Сервантесом», при этом «продолжать быть

не изменив ни строчки в переписываемом оригинале, «переписчик», тем не менее, обречён на новизну, которая войдёт в его сочинение вместе с духовным контекстом эпохи, авторским мироощущением, иной социоисторической реальностью и её культурными приоритетами[8]. Все эти категории актуализируются уже при простом чтении текста — достаточно трудно, если не невозможно, истолковать и осознать произведение прошлого исключительно внутри его времени, отрешившись от собственного практического и духовного опыта.

В пьесе С. Беккета ожидание смыкается с категорией сверхтемы, разрабатываемой и на уровне сюжета, и на уровне философии. Условная фабула произведения строится вокруг бесконечного ожидания некоего Годо, сущность которого до конца остаётся невыясненной — человек ли это, Бог (от англ. *God* — Бог), непостигаемый смысл жизни или смерть, высшее бытие или вневременная и внепространственная субстанция[9]? В экзистенциальном смысле пьеса воспроизводит фундаментальную ситуацию покинутости

Пьером Менаром и прийти к «Дон Кихоту» через жизненный опыт Пьера Менара» — цит. по: [15, с. 64–65]. А в тексте рассказа «Тлён, Укбар, Orbis tertius» мы найдём типичную для Борхеса гипотезу-контроверзу: «Все люди, повторяющие некую строку Шекспира, суть Уильям Шекспир». [Там же. С. 57].

[8] Одним из способов прочтения литературной классики является её экранизация и отечественные кинопроекты последних лет, решённые в жанре сериала или многосерийного художественного фильма, тому примеры — «Идиот» (реж. В. Бортко), «Анна Каренина» (реж. С. Соловьёв), «Преступление и наказание» (реж. Д. Светозаров). В последнем случае во время телевизионной дискуссии автор фильма настаивал на том, что его предварительной установкой было желание остаться «в рамках канонической интерпретации романа Достоевского», — тот, кто смотрел фильм, несомненно, расценит эти слова как определённого рода провокацию.

По мысли А. Михайлова, существуют слои словесного смысла, которые различаются, в частности, степенью допуска возможности передачи этого смысла *другими словами*. Причём всякий новый пересказ предполагает и некоторый *смысловой сдвиг*, момент неполной эквивалентности пересказываемому, что, в конце концов, смещает центр тяжести с *того, о чём*, на *то, что́* есть сам художественный объект — см.: [84, с. 11].

[9] В книге Пьера Мелеза приводятся интересные аналогии расшифровки имени Годо (французское написание *Godot*):

— установление очевидной связи с корнем английского *God* (Бог). В добавлении уменьшительного суффикса заключена идея некоторой фамильярности, вольности в обращении (типа *Charles — Charlot*);

— сопоставление имени и ситуации с комедией О. де Бальзака «Меркадет» («Mercadet», 1851), в которой ожидают и неоднократно говорят о возвращении некоего M. Godeau, исчезнувшего когда-то, — его прихода ждут, чтобы спасти финансовую ситуацию господина Меркадета;

— гипотеза К. Чедвика (Chadwick), согласно которой, Годо трактуется как выражение духа зла, жестокости и глупости, что подтверждает приводимый исследователем этимологический экскурс в виде нескольких разговорных французских слов, имеющих общую корневую основу: *godailler* (разг. — пьянствовать, дебоширить), *godenot* (разг. — злобный маленький карлик), *godichon* (разг. — придурковатый, простофиля, увалень), *godillot* (разг. — солдатский башмак, грубый башмак): [184, p. 36]. В тексте пьесы вокруг имени Годо дважды возникает путаница, связанная с воображаемой материализацией этого персонажа в грубияне Поццо.

человека, переживание им онтологического одиночества, онтологической необеспеченности, ибо дождаться встречи с Богом невозможно. Традиционная метафизическая дихотомия *Бог – человек* у Беккета оборачивается не проблемой бытия Бога (Годо), но проблемой его ожидания. Статика этого состояния становится единственным смыслом, наполняющим существование участников действия или, точнее, участников отсутствующего действия, поскольку ни сюжета в традиционном смысле, ни драматургически законченных линий в пьесе нет, более того, текст «В ожидании Годо» потенциально разомкнут — фактически безразлично, с какого места и в какой момент он начинается и заканчивается.

Драматургию С. Беккета, а также *антипьесы* его современников и последователей — Э. Ионеско, Ж. Жене, А. Адамова, Ф. Аррабаля, М. Фриша, Ф. Дюрренматта, Х. Пинтера, С. Мрожека, Э. Олби, А. Копита, — традиционно связывают с явлением и понятием *театра абсурда*, закреплённым в научном обиходе после появления в 1961 году одноименной книги Мартина Эсслина. Впрочем, сами *абсурдисты* неохотно высказывались на эту тему, предпочитая отмалчиваться или в лучшем случае делая парадоксальные заявления в духе собственных театральных текстов, поскольку ни один из них не рассматривал человеческую жизнь как абсурд: видимая внесмысленность картины напрямую зависит от логики того, кто её созерцает, — в ситуации отсутствия внешнего наблюдателя картина обретает собственную самодостаточную логику[10]. Литература абсурда создана в опоре на экзистенциализм, производна от него, однако в ней отсутствует то основополагающее противопоставление человека и мира, которое питает философию Ж.-П. Сартра и А. Камю. Абсурд понимается не как эквивалент нонсенса, но как самоструктурирующаяся внутренняя реальность, исходный *противосмысл* жизни, не отрицающий, но, напротив, доказывающий существование смысла[11]. Чувство абсурдности повседневного и глобального бытия, дезинтеграция сознания, разорванность и пустота внутреннего мира человека, осознавшего ограниченность своей экзистенции и ощущающего тоску трагической отторгнутости от мира, находят выражение в алогичном

[10] По словам литературного критика Эдварда Эльбе (Albee), «театр абсурда — это впитанные искусством некоторые философские понятия экзистенциалистов и постэкзистенциалистов, касающиеся, главным образом, стараний человека придать смысл ситуации, лишённой смысла, в мире, который не имеет никакого смысла». [Ibid. P. 19–20].

[11] Р. Барт утверждал: «Вырабатывать смысл — дело очень лёгкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл — уже бесконечно сложнее, это поистине «искусство». «Уничтожать» же смысл — затея безнадёжная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что всё «вне-смысленное» непременно поглощается [...] «не-смыслом», имеющим совершенно определённый смысл (известный как абсурд); нет ничего более «значащего», чем попытки, от Камю до Ионеско, поставить смысл под вопрос или же разрешить его [...]. Таким образом, «не-смысл» всегда нечто буквально «противное смыслу», «противосмысл», «нулевой степени» смысла не бывает» — цит. по: [8, с. 288–289].

поведении персонажей, абсолютизации бессмыслицы, отрицании всякой нормативности и детерминизма[12].

В пьесе Сэмюеля Беккета ожидание названо по имени, в сочинении Фараджа Караева константность и неизменность состояния ожидания подчёркнуты снятием имени и открытостью многоточия. Как и у Беккета, караевские персонажи не приходят к абсурду, а начинают с него, неизменно пребывают в нём, существуя как бы внутри процесса распада мира. Спустя тридцать лет после написания литературного «Годо» образ Годо музыкального обретает дополнительные смысловые коннотации, олицетворяя постструктуралистское означаемое, которое *бесконечно откладывается на будущее,* — абсурд тождественен творчески насыщенному хаосу бытия, порождающему не бессмыслицу, но избыточность смысла. Событие ожидания развивается по кругу, в повторении и возвращении уже сделанного, уже сказанного — и в этом свершившемся опыте герои открывают для себя способ осмысленного ожидания того, кто освободит их от самой ситуации ожидания. Исходя из логики парадокса, и у Беккета, и у Караева классическое триединство времени, места и действия являет собственную изнанку, оборачиваясь временной безграничностью, топографической неопределённостью и акциональной фрагментарностью. Прогрессия подменяется стагнацией, линейность темпорального дискурса — поведенческой и речевой цикличностью, фабульность — иллюзорной атмосферой интеллектуальной игры.

В целом музыкальная композиция наследует архитектонике и внутренней форме пьесы — сочинения двухактны[13], в обоих действуют одни и те же персонажи: Эстрагон, Владимир, Поццо и Лаки — у Беккета, их инструментальные ипостаси — Контрабас, Виолончель, Тромбон и Фагот — у Караева. Функции беккетовского Мальчика, который в пьесе возвещает о том, что приход Годо в очередной раз откладывается (*M. Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain*[14]), в музыке переданы Дирижёру, из

[12] Речь идёт об *адамическом* смысле (Р. Барт), или вне-смысле, совпадающем с категорией абсолютного смысла и отражающем связь человека с Богом, которая осуществляется на «бессмысленном» языке. В концепции философа Я. Друскина термин *бессмыслица,* как правило, синонимичен божественному смыслу, принципиально невыражаемому вербально и отличному от смысла как продукта деятельности человеческого разума.

В религиозной сфере во все времена принципы абсурда выводили человеческий дух на более высокие уровни сознания — мистериального, оккультного, мистического опыта, — поскольку веровать можно только в то, что умонепостигаемо, недоступно пониманию разумом, — *credo quia absurdum* (верую, ибо абсурдно (*лат.*)), согласно сакральной формуле Тертуллиана.

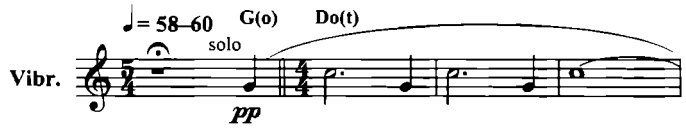
[13] Беккет считал, что одного акта было бы недостаточно, а трёх — слишком много. Если первый акт ещё внушает надежду на приход Годо, то третий воспринимался бы как лишённое смысла повторение, открытое в бесконечность.

[14] Месье Годо просил меня сказать вам, что он не придёт сегодня вечером, но обязательно [придёт] завтра (*фр.*).

В телепьесе Беккета «Трио «Призрака» информация о том, что ожидаемая персона не придёт, также исходит от маленького мальчика, стоящего в открытой двери и безмолвно покачивающего головой.

оркестровой ямы дважды поднимающемуся на сцену и играющему на вибрафоне анаграмму Годо, *G(o) – Do(t)*:

96.



В обоих произведениях выдержаны параметры жанра — трагифарс, или трагическая комедия, включающая элементы буффонады, цирковой клоунады, импровизации, *commedia dell'arte* и мюзик-холла[15]. Ведущие приёмы — провокация и гротеск — отражены в действиях и поступках героев, основанных на принципах парадокса и не поддающихся формально-логической интерпретации.

Один из признаков драматургии Беккета — парность персонажей. Благодаря присутствию друг друга, герои заново обнаруживают, переживают факт своего существования и, отправляясь в экзистенциальное «путешествие» вдвоём, обеспечивают спутнику возможность оставаться самим собой, соотносить свои поступки с поступками другого: Мерсье и Камье, Уотт и Нотт, Моллой и Моран, Хамм и Клов, Владимир и Эстрагон, Поццо и Лаки. Парные персонажи театра абсурда взаимообусловлены и нерасторжимы — как правило, один доминирует и управляет действиями другого, однако никто не носит постоянной маски, различия могут стираться, вплоть до обращения в свою противоположность, поэтому уставшие от сосуществования горький материалист Эстрагон и идеалист Владимир не могут обойтись друг без друга, а брутальный Поццо — аллегория власти, держащей на привязи культуру, — оказавшись в бедственном положении, попадает в зависимость от Лаки, рабского объекта своих недавних издевательств.

Ситуация «В ожидании Годо» универсальна, общечеловечна[16], четвёрка персонажей олицетворяет собой цивилизацию, это в большей степени сим-

[15] Одна из лучших дефиниций принадлежит Ж. Ануй, который так характеризовал «В ожидании Годо»: «Мысли» Паскаля, трактованные как скетч в исполнении братьев Фрателлини», — имея в виду сочетание глубокой внутренней серьёзности с блестящей игровой формой. См.: [184, p. 46].

Знаток цирка и немого кинематографа, Беккет в «Годо» одевает Эстрагона в наряд Чарли Чаплина, во втором действии заставляет Владимира и Эстрагона жонглировать тремя шляпами-котелками, не забывая про падающие штаны Эстрагона в финале пьесы. В паре Поццо – Лаки угадываются персонажи *commedia dell'arte* Капитан и Пьеро, а говоря о стиле игры Владимира и Эстрагона, сам Беккет указывал на сходство с героями Чаплина и Китона — см.: [169, p. 248–260].

[16] Эжен Ионеско писал: «Беккет в высшей степени трагичен. Трагичен, потому что у него вступает в игру именно всеобщность человеческого существования, а не отдельный человек того или иного общества и не человек, увиденный сквозь призму идеологии или сведённый с ума идеологией [...]. Важно [...] то, что человек явлен в своих основных свойствах, своих множественных глубинах. У Беккета это проблема предназначения человеческой души [*des fins dernières* (фр.) — *примеч. авт.*] — образ, который этот автор даёт истории, человеческому существованию, более сложен, более основателен» — цит. по: [184, p. 156].

волы, чем индивидуальности, человечество в миниатюре, что подчёркнуто и в национальных истоках имён — славянских (Владимир), французских (Эстрагон), итальянских (Поццо), англосаксонских (Лаки)[17]. Анонимность персонажей усугубляется дополнительно вводимыми именами, которыми они называют друг друга, — Диди и Гого, — кроме того, Владимир откликается на *месье Альбер*, Эстрагон именует себя *Катуллом*, а к Поццо примеряют имена *Авеля* и *Каина*. «В ожидании...» Караева продолжает линию деиндивидуализации, освобождая персонажей от имени: на сцене действуют уже не люди, а инструменты, причём инструменты, представляющие разные группы оркестра — струнную, медную и деревянную духовую. Дирижёр, периодически входящий в действие в качестве персонажа, также олицетворяет определённую музыкантскую «касту», его «голосом» становится вибрафон, в свою очередь, репрезентирующий ударный инструментарий[18].

В специфике организации пространственной драматургии двух сочинений есть существенные отличия. Если беккетовские герои в полной мере мыслят себя персонажами, играющими на сцене, на которой они остаются в течение всего театрального действия, то в инструментальном театре Ф. Караева нет ощущения отдалённости сцены от публики — место действия разомкнуто и персонажи свободно перемещаются в пространстве зрительного зала, спускаясь в оркестровую яму, вновь поднимаясь на сцену или выходя за её пределы. В пьесе бытие действующих лиц сугубо театрально, они общаются со зрителем как комедианты в мюзик-холле или клоуны в цирке — отпуская реплики по поводу собственных ролей, зрительного зала и пьесы в целом. Сознательная игра перед публикой снимает односторонность восприятия пьесы как драмы страха и угасания[19].

---

[17] В черновом варианте пьесы, вместо имени *Эстрагон*, было еврейское *Леви* — см.: [106, с. 118].

[18] Лишение персонажей имён и / или фамилий, часто обозначенных лишь одной заглавной буквой, — свойство текстов Ф. Кафки, Г. Броха, М. Кундеры. Имя собственное превращается в знак, человек теряет всё — вплоть до собственного имени.

Тексты Беккета выстроены как постепенное движение к абсолютной и тотальной анонимности персонажей: если герой двух первых романов трилогии ещё назван по имени («Моллой», «Мэлон умирает»), то в последнем романе он его лишается («Безымянный»), как лишён имени собственного и некий Включающий — участник действия радиопьесы «Каскандо». От лица безымянных персонажей излагается повествование «Никчёмных текстов», повестей «Опустошитель» и «Как есть», рассказов «Изгнанник», «Первая любовь», «Успокоительное».

[19] Беккет сознательно конструировал коммуникативную модель диалогов в духе клоунского обмена репликами. В первом издании пьесы один из фрагментов такого диалога Владимира и Эстрагона из первого действия имел продолжение, свидетельствующее об осведомлённости драматурга в области советского циркового искусства и, в частности, о знании им клоунского дуэта «Бим-Бом», просуществовавшего с 1891 по 1946 год:

В.: Чудесный вечер.
Э.: Незабываемый.
В.: И пока не кончился.
Э.: Скорее всего, нет.
В.: Только начинается.

В караевском театре персонаж не выводится в качестве объекта игры, но двоится его суть играющего субъекта — музыканта и актёра. Так по-разному реализует себя в обоих сочинениях идея актёрского удвоения, обретающая в первом случае облик *театра в театре*, а во втором — как бы *театральности в квадрате*.

Драматургическая «интрига» выстраивается вокруг проблемы коммуникации — основополагающей категории экзистенциальной философии. Анализируя прагматику нормального общения и методы её дезинтеграции в театре абсурда, О. и И. Ревзины выделяют восемь аксиом коммуникации — постулаты детерминизма, общей памяти, тождества, истинности, информативности, одинакового прогнозирования будущего, неполноты описания и семантической связности[20]. В сочинениях Беккета и Караева абсурд становится своего рода структурным принципом, отражающим хаос разрушенных связей и разорванного сознания. Поступки героев не выводятся из причинно-следственных отношений, в равной степени нарушены оценочные критерии, нивелирующие клише и метафору, шутку и серьёзность. Распад коммуникации влечёт за собой и распад инструмента коммуникации — языка, который в большей степени разъединяет, нежели соединяет персонажей: тавтология, бесконечные повторы, невнятица смысла характеризуют утрату языком его цельности и способности служить средством человеческого общения, а вместе с этим — и беспомощность словаря, которым осмысляется мир[21].

Э.: Это ужасно.
В.: Прямо как в театре.
Э.: В цирке.
В.: В мюзик-холле.
Э.: С Бимом.
В.: С Бомом, сталинскими комиками — цит. по: [106, с. 117–118].

От постановки к постановке Беккет вносил в пьесу различные изменения, всякий раз связанные с меняющимися социальными, историческими, психологическими условиями слышания текста. В поздних версиях 80-х годов усилена линия безысходности и трагизма, что обусловило новый минимализм средств и сделало необходимым устранение многих гэгов раннего «Годо»: в частности, в английской постановке автором исключена реплика Владимира «мы на сцене», а вместе с ней — и эффект остранения театрального действия. О ранних версиях пьесы сам драматург высказывался следующим образом: «то было излишним, это — слишком поэтичным, слишком много сценических трюков, мне не нужны эти сорняки, вырастающие для того, чтобы задушить сад. Я хочу удалить сорняки, вернуться назад, в человеческую плоскость, уменьшить философское содержание — не то, чтобы сделать его малопонятным, но сообщить ему тишину, сообщить ему глубочайшую тишину, отвергнуть кукольную искусственность характеров, водевильность игры, сценки в духе клоунов и Чаплина, чтобы врасти в центр человеческого существования в 1984 году» — цит. по: [156, p. 180].

[20] См.: [103].

[21] В *антипьесах* язык выступает как «саморазвивающееся безличное начало, действующее через и помимо, навязывающее человеку свои законы, несмотря на попытки говорящего что-то обозначить; язык отбирает у него эти обозначения и толкает его самой своей словесной мощью к действиям, которые он вовсе не собирался совершать и которые сложились у него сами собой, по мере того, как речь формируется, чтобы заранее их обозначить. [...] Он [язык — *М. В.*] царит, — и как раз в той мере, в какой театр свергает с трона человека» — цит. по: [110, с. 108–109].

В *музыке для исполнения на театральной сцене* «трагедия языка» (Э. Ионеско) являет себя в нарушении процессов нарративности и поступательности, в распаде лексики, синтаксиса, семантики музыкальной речи: партия Контрабаса представляет собой сложнейшую музыку, играемую по нотам, но… без звука (ц. 1–2)[22]; Виолончель глубокомысленно, по нотам, играет низкое *до*… на пятой «пустой» струне контрабаса, постепенно меняя его на высокую свистящую ноту (ц. 2–4); Виолончель имитирует громкую игру, в реальности оборачивающуюся беззвучием и постукиванием древком смычка (ц. 14 B–C); исполняемые *col legno* и изложенные как канон в обращении реплики Контрабаса и Виолончели воспринимаются как аналог судорожного заикания, обрывки нечленораздельной речи (ц. 15); Фагот обретает возможность говорить, но его речь нема и выражается в… стуке клапанов (ц. 18); Виолончель играет на пианино, стоя спиной к клавиатуре (ц. 28 C–D), а затем исполняет на собственном инструменте сольную каденцию, с точки зрения синтаксиса представляющую собой абсолютно алогичную структуру, сплошь состоящую из «завязок» и намёков, которым не суждено раскрыться (ц. 28 до B и далее от E до ц. 29).

По ходу спектакля каждый из персонажей не единожды начинает заниматься не своим делом: Виолончель периодически сидит / стоит / лежит(!) за фортепиано, неловко сопровождая игру Контрабаса, изображая сон (ц. 13) или неумело наигрывая «Собачий вальс» под аккомпанемент литавр и арфы (ц. 28 C–D); Дирижёр выходит на сцену и играет на вибрафоне (ц. 26 и 36); Фагот использует раструб своего инструмента в качестве подзорной трубы (ц. 20); Виолончель и Контрабас одновременно играют на контрабасе (ц. 2–4 и 36 C–F), а в одном из эпизодов второго акта по очереди спускаются в оркестровую яму и, встав за дирижёрский пульт, руководят, каждый — своею частью ансамбля (ц. 31 A–C).

В общую картину разрушения норм и канонов вписан хулиганский эпатирующий облик действующих лиц — например, засученная штанина клетчатых брюк в паре с лаковыми ботинками, фрак, надетый на голое тело, или зелёные круглые очки и чёрная шляпа-котелок[23].

[22] Подобный приём использован К. Штокхаузеном в одном из эпизодов «Понедельника», части оперного сверхцикла «Свет»: Михаэль-певец и Михаэль-инструменталист (две из трёх ипостасей одного персонажа), достигнув наивысшей точки динамической шкалы, впадают в немоту, чисто визуально продолжая пение и игру.

Аналогичные виртуальные действия запечатлены на картине М. Эрнста «Встреча друзей» — музицирование на невидимом фортепиано — и в заключительных кадрах киноленты М. Антониони «Фотоувеличение» («Blowup»), фиксирующих игру в невидимый теннис.

[23] На вопрос о стимулах написания «Годо» Беккет отвечал неопределённостями. Разыгрывая интервьюеров и каламбуря, драматург говорил, что единственное, в чём он был уверен, — это то, что персонажи носят котелки и что Годо «происходит из башмака» (фр. — *venait de godillot*). Впоследствии, чтобы пустить критиков и зрителей по ложному следу в интерпретации Годо, в текст была добавлена реплика о его седой бороде — см.: [184, p. 147].

Что касается башмаков, то эта линия нашла своё развитие в драматургии образа Эстрагона, ботинки которого в процессе ожидания постепенно деградируют: из чёрных превращаются

Язык освобождается от необходимости нечто выражать и быть понятым — формальный диалог, «рваные» неоконченные фразы, вопросы без ответа, ситуативные и лексические повторы символизируют неопределённость самого положения, в котором пребывают герои Беккета – Караева. Ситуация исчерпанности языковой коммуникативности, не способной к передаче истины, прочитывается в словах писателя о творчестве французского графика и художника Таль Коата [настоящее имя — Пьер Луи Корантэн Жакоб — *примеч. авт.*]: «выражать нечего, выражать нечем, выразить не из чего, нет силы выражать, нет желания выражать, равно как нет и обязательства выражать»[24]. Пустые разговоры персонажей, полные несуразностей и оговорок, как бы изначально отсылают к некоей не произносимой вслух речи, утаивают истинное содержание высказанных слов, которое становится внятным лишь в минуты молчания[25]. Караевская партитура изобилует паузами и пустотами, есть даже целые страницы тишины, в которой герои производят разные манипуляции с инструментами и другими сценическими атрибутами, передвигаются, спускаются в оркестровую яму или, напротив, поднимаются из неё на сцену. Музыка мыслится главным «персонажем» и творцом происходящего, поэтому естественно, что в качестве «декорации» представления выступают атрибуты обычного концерта — метафизика обыденности, мнимый быт, случайный набор вещей: пюпитры, футляры — в том числе, используемые для натягивания на голову, — ноты, пианино на сцене (метафора беккетовского *дерева*), смычки — играющие и стреляющие (!)[26]. В отрицании миметической природы творчества заключена одна из краеугольных позиций и театра абсурда, и караевского театра инструментов. Произведение искусства рассматривается как первая и единственная реальность, в границах которой знак освобождается от традиционных референций и обиходных смыслов. Остраняющий разрыв между предметом и идеей, между знаком и миром вещей воссоздаётся как стилевой принцип.

в серые, а затем — в жёлтые и зелёные. По поводу гротескной сцены первого действия с переодеванием ботинок у Беккета есть одно из редких для него объяснений: «Одна ступня Эстрагона благословенна, другая — проклята. Ботинок не желает надеваться на ногу, которая проклята, он пойдёт на ту, которая благословенна. Впрочем, это неподходящий ботинок для правой ноги. Это как два разбойника на кресте [*c'est comme les deux larrons sur la croix* (фр.) — *примеч. авт.*]». [Ibid. P. 40].

[24] Цит. по: [13, с. 121].

[25] Праздная болтовня Владимира и Эстрагона часто дословно повторяет диалоги Беккета и его жены во время долгого пешего перехода (почти 240 км) на пути из Лиона до горной альпийской деревни Руссильон, куда они как участники французского Сопротивления вынуждены были бежать и где, собственно, и была написана пьеса, сделавшая Беккета знаменитым. Известно, что сначала по замыслу драматурга действующими лицами «Годо» были мужчина и женщина — см.: [106].

[26] Один из парадоксов: усложнять интерпретацию вещи, упрощая саму вещь — в данном случае вещь, имитирующую функции другого объекта.

Посредством «развоплощения» языка литература абсурда выражает глобальную всечеловеческую экзистенциальную тоску. Пьесы Беккета демонстрируют эволюцию этого процесса — исход от конвенционального, логического к бессознательному, дорефлексивному, движение к безостановочному хайдеггеровскому *пустоговорению*, размывающему связность и структурность текста[27]. Разложение языка сопровождается различными лексическими экспериментами: саморазвёртыванием нечленимой словесной массы, нагромождением наталкивающихся друг на друга слов («Безымянный», «О, эти счастливые дни», «Игра», «Не я») или, напротив, расчленением текста на пробелы и отдельные синтагмы, приоритетом безглагольных конструкций, полным исключением запятых («Недовидено недосказано») и других знаков пунктуации («Как есть»)[28].

В музыке «В ожидании...» *преодоление* языка осуществляется путём опустошения его выразительных возможностей — вплоть до избавления от *самого слова*. Технология этого процесса реализует себя как в масштабе развёрнутых эпизодов, так и на уровне отдельных музыкальных высказываний.

Ведущим приёмом, организующим конструкцию целого и одновременно разрушающим осмысленность этой конструкции, становится принцип повторения — мизансцен, музыкальных фрагментов, звуковых структур и ритурнелей. Круговая цикличность раскручивает условное действие, олицетворяя идею циклической повторяемости событий и судеб. Возвращаясь и повторяясь, без устали варьируя и проигрывая те или иные возможности, персонажи заполняют ожидание и постепенно приближаются к исчерпанию и возможностей, и заключённого в них смысла.

Одной из таких возможностей является диалог: внешний (между солистами и ансамблем) и внутренний (между солистами и внутри ансамбля). На протяжении спектакля персонажи постоянно ссорятся и пререкаются, практически любой

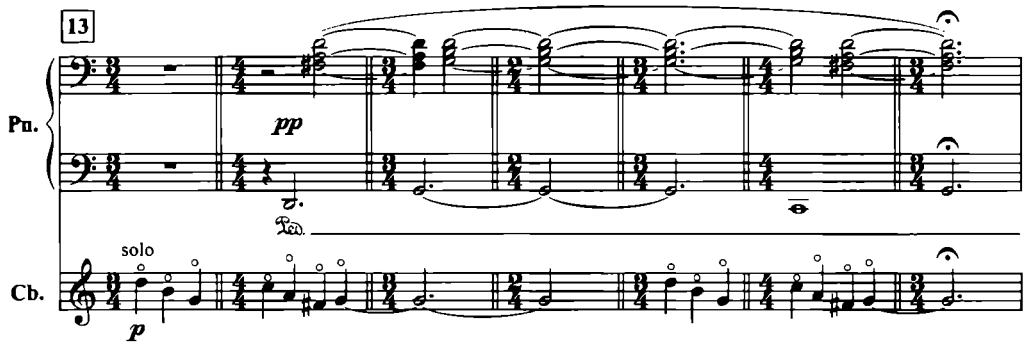
[27] В недоверии к слову и языку представители театра абсурда наследуют эзотерике *новой театральности* предшественников — в частности, идеям «отца» *скандальной драматургии*, мастера лингвистических экспериментов А. Жарри, а также А. Арто, который утверждал, что для театра «преодолеть слово — значит, прикоснуться к жизни», и, развивая концепцию невербальных театральных форм, призывал «вырвать у речи [...] возможность распространиться за пределы слов, развиться в пространстве» — цит. по: [5, с. 68].

[28] В 1937 году в письме к Акселю Кауну (Kaun) Беккет писал: «Раз мы не можем уничтожить язык одним ударом, мы не должны, по крайней мере, ничем пренебрегать для того, чтобы его дискредитировать. Надо проделывать в нём дыры, одну за другой, вплоть до момента, когда всё, что скрывалось сзади, всё, что было лишь чем-то или ничем, вдруг начнёт сочиться сквозь них» — цит. по: [159, p. 36].

Драматургии абсурда близки направления музыкального неодадаизма и неосюрреализма, к которым примыкают, в частности, некоторые опусы Дж. Кейджа, М. Кагеля, К. Штокхаузена. В *маленьких операх с ирреальным воображаемым действием* Д. Лигети — диптихе «Aventures» и «Nouvelles Aventures» — нет слов и текстов: три певца кашляют, смеются, стонут, озвучивая несуществующий, специально сочинённый язык, образованный из отдельных фонем, — а в *quasi*-опере М. Фелдмана «Neither» («Ничто») на текст С. Беккета певица занята повторами текстовых и звуковых пассажей вне связи с каким бы то ни было сюжетным развитием.

намёк на ансамблевую игру оборачивается дискредитацией самой попытки. Всю диалогическую линию Виолончели и Контрабаса можно рассматривать как претворение модели *минус-коммуникации* (Я. Друскин), воплощением которой становятся и тягучая скучная музыка совместного музицирования — род «засыпающей» речи (ц. 7, 25, 34), и рваные, «задыхающиеся» каноны-обращения (ц. 15, 17), и фарсовая каденция-канон — намеренно неисполнимая виртуозная музыка (ц. 33 C)[29], и одновременная игра двумя смычками на одном инструменте (ц. 2–4 и 36 C–F), и, наконец, гротескный квази-ансамбль, когда Контрабасу с его безыскусной флажолетной «песенкой» не в такт и с неверными гармониями аккомпанирует на фортепиано Виолончель (ц. 13):

97.



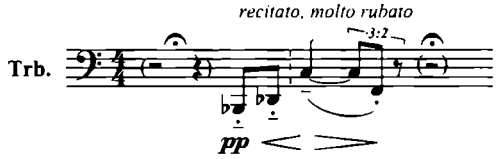
Так и не состоявшийся ансамбль, в конце концов, распадается на отдельные атональные фразы, «песенка» как-то неожиданно прерывается и повисает, словно знак вопроса: игра или жизнь?..

Диалог двух других солистов — Тромбона и Фагота — с начала и до конца представляет собой *нулевую коммуникацию*, поскольку один из участников «разговора» большей частью безмолвен, а к финалу спектакля вообще теряет дар речи. Императивные реплики Тромбона отрывисты и громогласны — это разбросанные по октавам и динамически раздуваемые отдельные звуки-сигналы и вопросительно-негодующие *glissandi-catabasis* наподобие сирен (ц. 15–19), раздражённое зудящее бормотанье коротких, основанных на секундовом «плетении» фраз (ц. 21), характерная интонационно-ритмическая формула-призыв о помощи (*Au secours!*)[30], постепенно трансформирующаяся на основе ротации и укорачивающаяся — вплоть до полного исчезновения (ц. 34–35):

[29] Интересная параллель: в тексте пьесы Э. Ионеско «Лысая певица» косвенным образом говорится о немыслимых пассажах, невообразимом ряде звуков, исполняемых персонажем, который, подобно Годо, присутствует лишь в названии произведения.

[30] На помощь! (*фр.*), или, что более соответствует караевскому «подстрочнику», — *По-мо-ги-те!*

Соответствие эпизоду второго действия пьесы, в котором ослепший Поццо, споткнувшись, падает и не может подняться.

98.

Безгласность Фагота не мешает ему исполнять свою странную роль в общей коммуникационной системе, отсутствие чисто музыкальных реакций возмещается жестами и поступками, как правило, лишёнными какой бы то ни было мотивации: он бесцельно бродит по сцене (ц. 20), ложится на пол и засыпает (ц. 21), собирает и разбирает багаж (ц. 16, 24). Его участие в ансамблевой игре — всегда нонсенс, ибо вместо музыки раздаётся стук клапанов (ц. 18), реплика неуместна и её обрывают[31] (ц. 23 D – ц. 24) или же резкое вторжение музыкальной фразы разрушает общий динамический баланс (игра Фагота *fff* в микрофон из оркестровой ямы в ц. 31 E).

Характерным примером внешнего минус-диалога является также эпизод ц. 28 C–D. Всё здесь — сплошной парадокс: и то, *что* Виолончель играет («Собачий вальс»), и то, на чём играет (расстроенное пианино), и способ игры (стоя спиной к инструменту), и даже чрезмерная «диезность» этой незатейливой музыки (фа-диез мажор). Логическим довершением опрокинутого смысла являются и другие атрибуты сцены: сбившийся ритм, аккомпанирующие оркестровые голоса (арфа и литавры) и характер самого сопровождения — гул полутона в низком регистре у арфы и полутоновый «подъезд» литавр. Музицирование неожиданно прекращается на D_7, после чего, окончательно выбившись из ритма, валторна и труба неуклюже «договаривают» аккомпанемент[32].

Речевая монотония[33], не несущая какой-либо информативности, скрашивает скуку жизни и тщету ожидания, но не предохраняет персонажей от непроизвольного погружения в сон — состояния, в которое они по очереди впадают на протяжении действия. За игрой на пианино засыпает Виолончель, прямо на подмостках сцены устраивается Фагот, мизансцена спящего в обнимку с инструментом Контрабаса открывает и завершает спектакль (в последней сцене к нему присоединяется и Виолончель)[34].

[31] См. эпизод в первом действии пьесы, когда Лаки обвиняют в том, что его хозяин страдает из-за него.

[32] В тексте пьесы соответствует началу второго действия — песенке-балладе Владимира, устроенной как бесконечный круговой повтор фраз, принципиально лишённый завершения.

[33] «Диалоги-топтания на месте, где слова могут входить в противоречие с действиями, которые они намечают, но также и в противоречие с самими собой» — так характеризует Людовик Жанвье (Ludovic Janvier) речь персонажей «В ожидании Годо», эту «медитацию вчетвером» — цит. по: [169, p. 248].

[34] В подавляющем большинстве текстов Беккета действующие лица так или иначе обездвижены — с трудом передвигаются, прикованы к инвалидной коляске, обитают в тесных

Изживанием смысловой выразительности слова становится и способ его лихорадочного проговаривания, полубред-полугаллюцинация, составляющие содержание сольных монологов, каденций и ряда диалогических построений. Сюда относятся тромбоновое разыгрывание *à la étude* (ц. 16 и ц. 19), нервная многословность Виолончели (ц. 14 B, 28 и ц. 28 E – ц. 29), уже упомянутые беззвучные «дьявольские трели» Контрабаса (ц. 2) и виртуозная, в большей степени визуальная, ввиду неисполнимости, каденция обоих солистов (ц. 33 C).

Квинтэссенцией погружения в саморазворачивающуюся языковую массу является монолог Лаки — сольная каденция Фагота (ц. 22), — демонстрирующий окончательный распад причинно-следственных связей и осмысленности речи. Лаки, бывший философ и культурный человек, безостановочно цитирует наизусть — пустая самоочевидность изрекаемых прописных истин низводит их до положения абсурда. Поток бессознательного у Фагота представляет собой коллаж из классических образцов фаготных соло и популярных мелодических отрывков, среди которых — фрагменты гановских «Упражнений», «Нюрнбергских мейстерзингеров» Р. Вагнера, «Весны священной» И. Стравинского, «Болеро» М. Равеля, узнаваемая музыка концертов К. М. Вебера и С. Прокофьева. Процесс говорения важен сам по себе — это агония, которая предшествует немоте, превращает слово в молчание. Безумием словоизвержения постепенно охватывается весь инструментальный ансамбль, включая солистов (ц. 23)[35], — из низкого регистра растёт и заполняет звуковое пространство аморфная и безликая языковая невнятица, основанная на полиритмии быстро проговариваемых остинатных групп. Достигнув предельной высоты и предельной громкостной динамики, голосовая магма внезапно проваливается в тишину и... музыка начинает «раскручиваться назад», проигрываясь как бы от конца к началу: материал ц. 24 представляет собой точный ракоход ц. 16.

Выговаривание слова — суть мотивно-тематических процессов и гармонии музыки «В ожидании...». Сонорная ткань соткана двенадцатитоновыми звуковыми полями, структурируемыми кропотливой полифонической работой, — микроканоны, выросшие из секундового сцепления тонов и наложения разномензурных ритмических групп, рождают ощущение неясного гула, голосовой «толчеи», в которой каждый на свой манер повторяет произнесённую другим фразу. «Слова» спрессовываются, наползают друг на друга, продуцируя иллюзию ускорения темпа; достигнув кульминационной точки, текстовая масса всякий раз рассыпается пустотой — ферматой,

---

замкнутых пространствах, закопаны в землю, неподвижны или спят, избавляясь таким образом от внешнего мира и одновременно репетируя своё вхождение в смерть.

[35] В тексте пьесы соответствует эпизоду первого акта, когда все набрасываются на Лаки, пытаясь заставить его замолчать.

В поздней пьесе Беккета «Не я» присутствует образ парящего в пустоте бестелесного Рта, извергающего бессвязные слова, — он говорит о себе в третьем лице, пытаясь выдать свой голос за голос кого-то другого — см.: [126].

паузой, шелестящими призвуками или почти неслышимыми вибрациями на *pp* в высоком регистре (см., например, начало ц. 19, 21, 22, окончание ц. 23, 33, 34).

Музыкальная ткань пронизана многовариантностью интонационного «плетения» гемитонных групп 1.2.1.4 и 4.2.1.2, полутоновое сцепление является и основой многочисленных трелей, вращающихся трелеобразных фигур, коротких мотивов в объёме терции или кварты, мерцающих разными тембрами кластеров — всё вместе создаёт фантасмагорический образ серийно организованного хаоса, пульсирующего сонорного фона, внутри которого происходит непрекращающееся «броуновское движение» мельчайших звуковых частиц[36].

Аналогом процессу изживания слова служит исчерпание конструктивных и выразительных возможностей звукового материала в разнообразных трансформациях высотной микросерии. Так, например, в ц. 18 музыкальная ткань образована контрапунктом основных и производных микросерийных форм: прямой (скрипка I), ракоходной (скрипка II), ротационной (альт), прямой в ритмическом увеличении (кларнет — 18 A), ракоходной ротации в ритмическом увеличении (флейта — 18 B) и ротации в ритмическом увеличении (гобой — 18 C)[37] — см. пример 99.

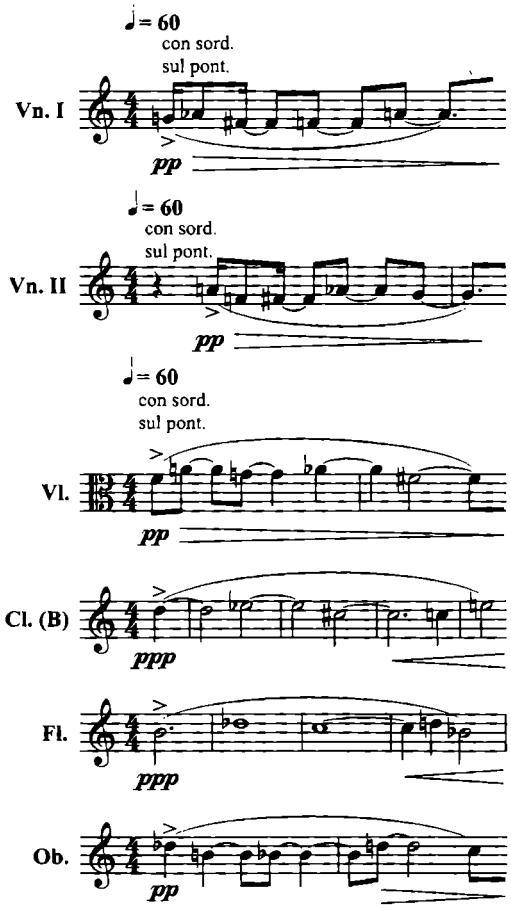
Образуя одну из арок сочинения, фрагмент партитуры ц. 34 почти дословно воспроизводит этот контрапункт в ином тембровом решении: виолончель, контрабас, валторна и альт, кларнет in A, тромбон.

Арочное обрамление, повторность блоков (в том числе, приём *обратного кадра*, как в ц. 24), симметрия внутри отдельных разделов — в музыке «В ожидании...» эти фундаментальные опоры выполняют функции удержания остатков смысла, спасают от окончательного низвержения конструкции в бездну абсурда. К ним относятся, в частности, эпизод одновременного музицирования солистов на контрабасе (ц. 2–4 и 3–6 C–F) и двенадцатитоновая мелодическая последовательность, играемая Контрабасом в самом начале и в конце действия (ц. 3–6 и 35). Одним из таких спасительных слуховых ориентиров является и инструментальная «заставка», плавно перетекающая из антракта в спектакль и обратно, — композиционная «рамка», трансформирующаяся

[36] По Делёзу, это характерный беккетовский *Язык 2*: «язык голосов — он манипулирует не сочетаемыми атомами, но смешивающимися потоками. Ведь голоса суть волны или потоки, которые направляют и распределяют лингвистические частицы. Когда мы исчерпываем возможное посредством слов, мы начинаем резать и крушить атомы, когда же мы исчерпываем и сами слова, мы иссушаем потоки. Такова проблема: покончить наконец со словами [...]» — цит. по: [37, с. 257].

[37] В романе «Мэрфи» герой занимается тем, что перекладывает с места на место пять пирожных «с непременным условием, что он должен побороть в себе всякое возможное предпочтение к одному из них; благодаря этому в его распоряжении оказываются 120 способов, исчерпывающих все перестановки» — [37, с. 251]. Комбинаторика и повторы, разработанные в русле эстетики театра абсурда, генетически родственны серийности как структурному принципу поставангардного *нового романа*.

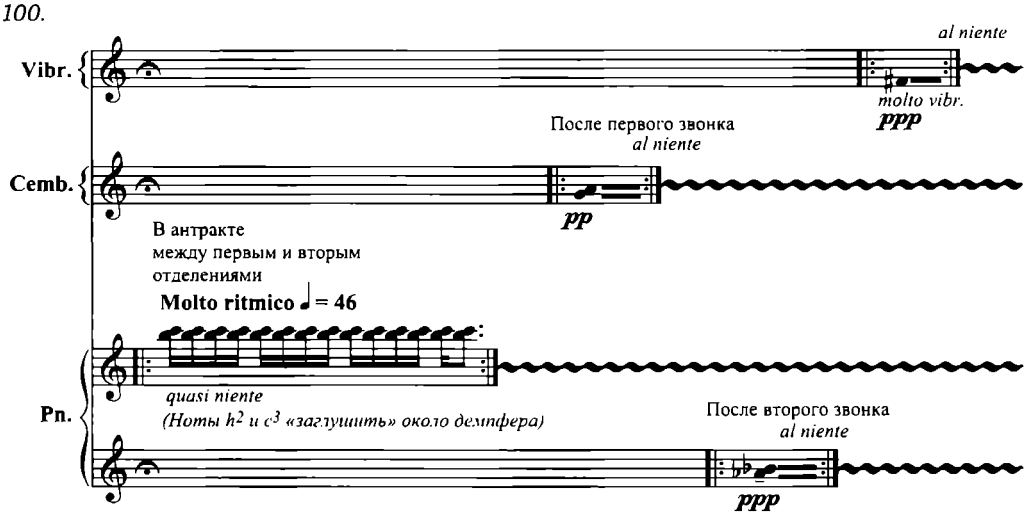
99.



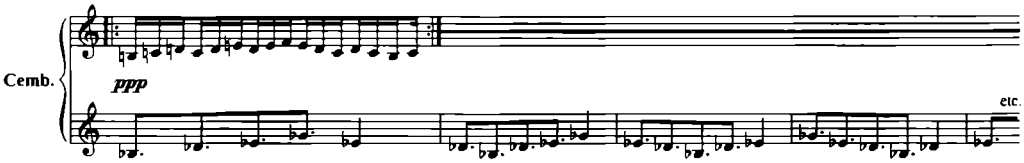
в текст: резонирующие «стуки» рояля с заглушенными струнами[38] в сочетании с секундой чембало и повисающим звуком вибрафона (см. пример 100). Трижды появляясь на протяжении сочинения, она отмечает, скорее, временные, нежели сюжетные, вехи.

Фабульное значение имеют проведения анаграммы виртуального персонажа действия Годо — в спектакле их тоже три. Появление анаграммы рассеивает звуковой хаос, из которого вдруг проступает тихая нежная музыка, светлейший и чистейший до мажор — один из тональных центров лейтмотива Годо (ц. 26, 33, 36). Отзвучав у вибрафона и колоколов, анаграмма растворяется в восходящей диатонической гамме, канонически изложенной у вибрафонов,

[38] Цитата из дипломного сочинения Ф. Караева «Музыка для камерного оркестра, ударных и органа» (1966). Постепенное, не фиксируемое зрителями перерастание ситуации антракта в ситуацию спектакля — или, по Лотману, превращение *не-текста* в *текст* — реализует идею воссоединения реального и виртуального миров, придания обыденному смысла и значения художественного.

100.

челесты, фортепиано и гаснущей в обертонах струнных. Последнее её проведение оставляет след в виде созвучия из сцепления чистых кварт, образованного выдержанными звуками у инструментов ансамбля.

Сфера непознанного, лежащего за пределами абсурдного содержания мира, в сочинении Караева обозначена именно этой тихой, перемежаемой паузами диатонической музыкой. Её осколки рассыпаны по всей партитуре — будь то небольшой фрагмент до мажора внутри двенадцатитоновой мелодии Контрабаса или устой *c* — первая реально звучащая нота у Виолончели (ц. 2–4), соль мажор (тональная проекция другого звука анаграммы) контрабасовой «песенки» (ц. 13) или политональное наложение отрезков белоклавишной (до мажор) и чёрноклавишной (ми-бемоль минор) диатоник в партии чембало (ц. 21)[39]:

101.

Сэмюель Беккет никогда не *объяснял* и не комментировал свои тексты, но мог точно показать актёру, что и как необходимо сделать для того, чтобы его персонаж выполнил своё предназначение, — в ремарках и авторских указаниях, которыми изобилуют пьесы, драматург заранее выстраивал всю «партитуру» потенциального спектакля[40]. Избегая высказываться о собствен-

[39] Подобное сцепление фрагментов «чистой» и «бемольной» (в варианте пентатоники) диатоники по горизонтали будет реализовано в Постлюдии (1990), в рамках исходной серии: ля минор и соль-бемоль мажор — см. раздел I.4.2.

[40] В плане указаний для сценического воплощения пьес Ж.-М. Серро называл Беккета «монстром точности» — см.: [184, p. 150].

ном творчестве, Фарадж Караев отсылает к информации, которая содержится в самом музыкальном тексте — художественной реальности, обусловленной имманентными законами построения. Его авторские аннотации не содержат видимых подсказок публике, однако в партитурах скрупулёзно выписаны сценография и «режиссура» инструментального спектакля, продуман его ритм, подробно оговорены мельчайшие детали, что, впрочем, не лишает исполнителя возможности даже в таком выверенном игровом пространстве явить свою индивидуальность и фантазию. Отказываясь от жёсткой обусловленности текстом, инструментальный театр преодолевает и плоскостное пространство сцены, которое раскрывается в горизонтально-вертикальном измерении (расположение исполнителей в разных точках зала, их свободное перемещение, дефилирование в проходах, между рядами кресел зрителей и т. д.) и в глубину (от полифонии голосов — к полифонии «рассказываемых» историй и многослойной знаковой символике). Вместе с пространством размыкается и временна́я координата — время искусства незаметно перетекает во время реальное, и наоборот.

Караевское *после Беккета* представляет особый жанр в системе *возможных миров*, который может быть бы условно охарактеризован как *художественное чтение Беккета, вариация на Беккета* или как гипотеза из серии *Если бы Беккет был музыкантом*[41]. В равной степени это и указание на некую автономность существования пьесы после её написания — род титульного европейского *after Beckett*, понятого, в том числе, и с позиции бесконечной открытости текста разного рода интерпретациям.

Композитор продолжает и развивает беккетовскую установку на всеобщность и универсальность игрового действия, усугубляя линии анонимности и образной абстракции — устраняя из спектакля слово, снимая конкретику названия и лишая персонажей имени. Музыка «В ожидании...» лирична и самоиронична, за каждым музыкальным знаком сокрыт символ, значение которого автор ни в коем случае не навязывает и к пониманию которого не призывает. Скорее, наоборот — профессионально запрятывает ещё дальше, ведь в инструментальном театре, как и в театре абсурда, важен не итог, а процесс, не понимание, но повествование как таковое.

Реализуя композиционный замысел произведения, Фарадж Караев как бы заново сочиняет своего «Годо», придерживаясь фабульной канвы оригинала

[41] Музыкальность функций языка в театре Беккета отмечается практически всеми исследователями его творчества, ссылающимися при этом на немногочисленные высказывания самого писателя. Для Беккета иная субстанциальность музыки — её нематериальность и близость к пустоте — равноценна функции провозвестника смерти, молчания, небытия. Вокальная артикуляция слов, рефрены, повторения, сонорные последования фонем типичны для его текстов, в которых слово нередко впускает в себя музыку или, напротив, перевоплощается в неё. См. романы «Мэрфи», «Мэлон умирает», «Уотт», пьесы «Последняя лента Крэппа», «Пепел», «О, эти счастливые дни», «Конец игры», «Все те, кто падает», «Каскандо», «Трио «Призрака», «Nacht und Träume».

и в то же время с достаточной степенью свободы трактуя драматургию и характеры. За годы, прошедшие с момента первой постановки пьесы, мир изменился — возможно, Годо уже не особо ждут, успев свыкнуться с его отсутствием и приспособиться к существованию без него.

Грусть и меланхолия музыки «В ожидании...» озвучивают трагедию безысходности человеческого бытия — банального и одинокого, в суете повседневности исполненного ожидания вечности, в логике парадокса ищущего оправдание абсурдному устройству мира.

М. В.: А не возникало ли у Вас желания ещё раз вернуться к драматургии С. Бекетта?

Ф. К.: Нет, никогда. Но я бы с наслаждением посотрудничал со «Стульями» Э.Ионеско. Можно только представить себе, какие фантастические возможности для композитора предоставляет такая неоднозначная ситуация, как появление глухонемого Лектора.

М. В.: Что же Вас останавливает?

Ф. К.: Время! Вернее — его отсутствие: ждать премьеру ещё двадцать лет?..

2. «Der Stand der Dinge»: между случайностью и детерминизмом

«Der Stand der Dinge» («Положение Вещей») для инструментального ансамбля и магнитной ленты — одно из крупных караевских сочинений кануна «периода молчания» — появилось в 1991 году в результате заказа, поступившего от франкфуртского Ensemble Modern, и впервые прозвучало в том же году в рамках Международного фестиваля *Schönheit eine Utopie?*[42]. Исполнению предпослан следующий авторский текст:

Ф. К.: Это некая проекция Пяти пьес для оркестра ор.10 Веберна, эфемерно возникающих в лабиринтах оркестровой фактуры и составляющих стержень композиции. В процессе исполнения оркестр неоднократно делится на несколько самостоятельных ансамблей — струнный и духовой квартеты, трио медных и струнных инструментов, дуэт контрабаса и бас-кларнета и т.д. Параллельно музыке Веберна, порой звучащей, порой незримо присутствующей лишь в воображении дирижёра, музыкальная ткань сочинения разви-

[42] Премьера состоялась 08.09.1991 на сцене Mozart Saal (Alte Oper, Франкфурт-на-Майне, Германия). Исполнитель — Ensemble Modern (Германия), дирижёр — Инго Мецмахер (Ingo Metzmacher), режиссёр — Франц Йозеф Хойманскемпер (Franz Josef Heumannskämper).

вается по своим собственным законам. Комплекс взаимопроникающих структур на каждом новом витке развития достигает качественно иного уровня и приводит к смысловой кульминации, нередко не совпадающей с кульминацией динамической. Подобный горизонтальный сдвиг порождает некую зыбкость и неустойчивость формы, размываемой, к тому же, такими эпизодами, как декламация прозы Макса Фриша, чтение стихов Эрнста Яндля, шествие ирреальной похоронной процессии и тому подобными алогичными интерполяциями в духе театра абсурда. Возникающая в первой, третьей и в сжатом гармоническом комплексе в пятой частях сочинения quasi-цитата из детской фортепианной пьесы Кара Караева «Неотвязная мысль» добавляет ко всем двусмысленностям этого сочинения ещё один «unanswered question», разгадку которого может дать лишь МУЗЫКА.

В столь пространном *слове от автора*, не частом в контексте творчества композитора, пунктиром обозначены и множественные образно-содержательные векторы сочинения, и объединяющий их концептуальный центр: как и в других караевских опусах, метакатегорией, сверхобразом композиции «Der Stand der Dinge» является сама Музыка — актёр и режиссёр звукового действа, детерминирующий его внешнюю и внутреннюю форму. Источником имени пьесы послужила одноименная кинодрама Вима Вендерса, одного из известных европейских режиссёров, работающих в жанре авторского кино[43]. Композитор не был знаком с фильмом, его привлекла ёмкость самой фразы, заключающей в себе потенциальную возможность «крупных» и «мелких» планов, поэзию абстракции и обыденную прозу повседневности. Случайностью совпадения или же проявлением пассионарности в гумилёвском толковании объясняется родство концепций обоих произведений, имеющих явные точки соприкосновения. Подобно тому как «Der Stand der Dinge» Вендерса представляет Кино неким всеобъемлющим понятием, определяющим и жанр киноленты (от открывающих действие съёмок «фильма в фильме» — к «кино о кино»), и символику её видеоряда[44], «Der Stand der Dinge» Караева воплощает идею *музыки в музыке*, или *музыки о музыке*.

Метафоричность названия раскрывается в череде его ассоциативных составляющих, одна из которых напрямую отсылает к понятию *Sachverhalten* — неотъемлемому атрибуту построения картины мира Людвигом Витгенштейном, создателем рационалистической философии языка. В своём «Логико-философском трактате» выдающийся аналитик XX века описывает

[43] Чёрно-белый фильм В. Вендерса «Der Stand der Dinge» завоевал главный приз на венецианском кинофестивале 1982 года.

[44] Константными атрибутами кинодействия являются, в частности, видеокамера и специфические очки героев — символ иллюзорного мира, разрушающегося в тот момент, когда одна из актрис снимает очки. В финальном кадре главный герой, держа ручную камеру как оружие, защищается от невидимых нападающих, после чего, не выпуская её из рук, гибнет.

реальность с позиции её изоморфизма языку, выделяя в качестве сущностных категорий Факт, Положение Вещей, Ситуацию, Пропозицию, Операцию и т. д.[45] Как и в случае с кинофильмом Вендерса, сочинение Фараджа Караева удивительным образом созвучно некоторым аспектам учения философа.

«Мир есть всё, что есть Случай»[46] — первым же тезисом Витгенштейн утверждает отсутствие стабильности и необходимости в Мире, где Предметы (*Gegenstände*) встречаются в вариативных и причинно не обусловленных конфигурациях, или Положениях Вещей (*Sachverhalten*). «То, чему случается быть, Факт, это то, что существуют определённые Положения Вещей»; «Положение Вещей — это некая связь Предметов (Сущностей, Вещей)»; «Для Вещи существенно, что она может быть составной частью Положения Вещей»; «Если Вещь может встречаться в Положении Вещей, то Возможность Положения Вещей должна быть предопределена в самой Вещи»; «Предметы содержат в себе Возможность всех Ситуаций»[47] — эти основополагающие философские сентенции «Трактата» находят отзвук в эстетике инструментального театра «Der Stand der Dinge».

Произведение включает пять частей, исполняемых *attacca*[48] и объединённых искусно разработанной системой перекрёстных связей. Структурирующий музыкальную ткань принцип *разного в едином* реализован симультанностью и производностью звуковых процессов — непрочный баланс тождества и контраста, плюса и минуса. Принципиально нестабильный космос населён странными звуковыми фантомами, легко мимикрирующими, меняющими очертания и характеристики в зависимости от перемены взаимных конфигураций, искривления пространства, смещения звуковых плоскостей.

---

[45] В. Руднев, осуществивший параллельный философско-семиотический комментарий «Трактата», ссылается на более ранние и, с его точки зрения, некорректные переводы термина *Sachverhalten*: «Под влиянием предисловия Б. Рассела к первому английскому изданию «Трактата» в отечественном издании 1958 года *Sachverhalten* переведено как атомарный факт (в первом английском издании Огдена и Рамсея также стоит *atomic fact*, в то время как во втором издании Пирс и МакГинес переводят это выражением *states of affairs*; Э. Стениус предлагает компромиссный вариант перевода — *atomic state of affairs*). Новейший русский 1994 года даёт перевод *со-бытие*, который кажется нам фантастически неадекватным [...]. Мы переводим *Sachverhalten* как *Положение Вещей*, ибо это представляется этимологически наиболее близким к оригиналу, а также соответствует тому, что *Sachverhalten* представляет собой совокупность простых Предметов (*Gegenstände*), или Сущностей (*Sachen*), или Вещей (*Dinge*)» — [24, с. 106–107].

[46] [Там же. С. 104].

[47] [Там же. С. 106, 107, 110]

[48] Очевидно, подобное избегание квадратности можно рассматривать в качестве норматива караевской циклической композиции — «неквадратны» Концерт для фортепиано и камерного оркестра и Концерт для оркестра и скрипки соло (по три части), «Ist es genug?..» (в основе конструкции — пять частей), 5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg (пять пьес), «Xütbə, muğam və surə» (три части), «(K)ein kleines Schauspiel...» (три части), «Aus...» (три *фрагмента*), «Musik für die Stadt Forst» (пять частей), Drei Bagatellen (три пьесы).

Игровая логика царит в этом хаосе смыслов и звуков, тембров и структур. Ничто не предсказуемо и всё не случайно — вот ключ к эстетике караевского «Der Stand der Dinge», в котором абсурд выступает не следствием, но первопричиной всех отношений и ситуаций. Возможно, из всех сочинений автора в духе инструментального театра это — наиболее родственно сути перформанса: партитура настолько прозрачна, а мелодико-гармоническая вертикаль столь прихотливо организована алеаторическим временем, что кажется, будто импровизация и случайность исключают всякую детерминированность процесса. Однако, как и в других опусах Караева, подобная видимость — лишь обман, провокация, иллюзорный перевёртыш конструкции, возведённой на технологическом фундаменте логики. Внешний хаос организован изнутри, в основе многообразия его форм — принципы константности и идентичности простых составляющих: тембров, звуков, ритмических и мотивных структур — строительных атомов, образующих совокупность всех потенциально существующих *Положений Вещей*.

Мотивированное абсурдом остранение, мир образов «Der Stand der Dinge» так необычен, умонепостигаем и парадоксален, что единственным спасением для ratio становится исключение всякого сопереживания действию, довольствование ролью стороннего наблюдателя, внимательное вслушивание / всматривание в происходящее без его оценки или каталогизации. Ничему не удивляться, не искать оснований и причин — эта поведенческая установка становится правилом и для самих участников сценического *non stop*, вовлечённых в *quasi*-сумбурный процесс конъюнкций и дизъюнкций: гобоистка, мешая дирижёру и другим музыкантам, свободно перемещается по сцене в инвалидном кресле, бас-кларнетисты блуждают по разным сторонам рампы, на авансцену периодически выдвигается кто-нибудь из группы ударных, скрипач-мандолинист усаживается на бортик сцены, группы меди и струнных не единожды бороздят зрительный зал в разных направлениях[49]. Каждый может стать частью любого сообщества — такая ситуативная возможность задана уже самой партитурной диспозицией, согласно которой, валторна, к примеру, помещена в группу деревянных духовых, а кларнет II (бас-кларнет II) — в струнные инструменты, при этом сами струнные сидят перед подиумом сцены, в непосредственной близости к слушателям.

Пространство пьесы двоится: с позиции зрителя — являясь воплощением случайного собрания музыкальных объектов, с позиции творца — олицетворяя определённую систему правил, согласно которой, объекты всякий раз выстраивают ту или иную «ментальную» конструкцию. Музыка мыслится единственным основанием этого странного мироустройства, территорией которого оказывается не только сцена и зрительный зал, но и то, что лежит

[49] Своего рода символическое отражение структуры человеческого сообщества в целом — у русского мыслителя И. Ильина читаем: «Поистине — завершённое и свободное сосуществование индивидуализированного множества — есть *modus essendi* и человеческой культуры вообще, и полифонического искусства в частности» — цит. по: *Ильин И.* Собрание сочинений: Дневник. Письма. Документы (1903–1938). М.: Русская книга, 1999. С. 275.

за их пределами. Ведь именно из пространства *по-ту-сторону-театра* появляются квартет струнных и трио меди, в него же уходит траурная процессия, а в последних тактах партитуры — и исполнительница, играющая на английском рожке, — удаляясь, она не прекращает своего негодующего звукового вопрошания, которому нет ответа.

В перманентном мельтешении фигур даже статус дирижёра как персоны, традиционно олицетворяющей порядок, подвергается сомнению; во всяком случае, профессиональные действия музыканта часто противоречат формальной логике: когда он дирижирует, ничего не звучит, либо звучит нечто, не корреспондирующее с его жестами, и наоборот — сто́ит маэстро застыть с опущенными или поднятыми в экстатическом порыве руками, музыка словно высвобождается из условного прокрустова ложа и устремляется вовне, руководствуясь собственными законами развития. Функция дирижёра — лишь одна из масок, роль, такая же временная, как и у других участников спектакля. В этой ролевой игре без приоритетов дирижёр оказывается то ведущим (отбивая остинатный ритм на большом барабане в первой части), то ведомым (извлекая нежные флажолеты на струнах рояля в последней части), — вплоть до обессмысливания вообще какой бы то ни было функции в одной из мизансцен четвёртой части, когда на подиуме одновременно присутствуют четыре дирижёра, руководящие, каждый — своею, не зависимой от остальных тембровой группой. Возможность испытать себя в новом качестве, обзавестись чужим голосом и манерой высказывания предоставлена не только этому «персонажу». В спектакле «Der Stand der Dinge» каждый может примерить к себе функцию Другого, облачиться в одежды Другого — именно поэтому пианист и исполнительница на гобое, подобно дирижёру, меняют свои инструменты на барабаны, скрипач берёт в руки мандолину, гобоистка и бас-кларнетист играют на английском рожке, кто-то из музыкантов внезапно перевоплощается в чтеца, кто-то — в дирижёра, медное трио оборачивается похоронной процессией, а магнитная лента замещает умолкнувший рояль. Театр возвращает инструменты не утилитарному (не человеческому) миру, где вещи освобождены от своих привычных функций, где сфера тождества слишком неустойчива, чтобы удерживать их в рамках тех или иных сообществ, — не о такой ли *Возможности всех Ситуаций*, шаг за шагом реализуемой в новых конфигурациях *Предметов*, писал философ?

Композиция Караева и сама играет определённую роль — роль грандиозной и многослойной мистификации в диалоге творца с современной ему культурой, запечатлённой в музыке и слове. Цитатно-ассоциативный музыкальный слой включает реально звучащую музыку (цитата из детской фортепианной пьесы Кара Караева «Неотвязная мысль» в третьей части), музыку, звучащую наполовину виртуально / наполовину реально (Пять оркестровых пьес ор. 10 А. Веберна, рассредоточенные в пяти частях сочинения), а также музыку, зафиксированную в нетрадиционных графических символах (использование в первой, второй и пятой частях авторской нотации В. Екимовского).

Текстовый план произведения предполагает симультанное чтение четырёх фрагментов из романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» во второй части и изобретательную транскрипцию поэтического текста Эрнста Яндля «ottos mops» в четвёртой части.

Веберновская музыка присутствует в сочинении почти незримо, тенью проецируясь на авторскую звуковую ткань, выступая из разреженной мерцающей фактуры двенадцатитоновых полей, подобно тайному объекту, внезапно попавшему в зону света[50]. О существовании этого *suono interno*, скрытой музыкальной реальности, глубоко запрятанной в недра ансамблевой фактуры, осведомлён лишь дирижёр, в партии которого выписаны все такты-паузы, содержащие авторские указания на характер исполнения и тактовый размер — ссылки, которых маэстро строго придерживается[51]. Музыканты «обнаруживают» пьесы лишь тогда, когда визуальная музыка уступает место реальному звучанию — в виде фрагментов, отдельных мелодических линий и мотивов, озвученных теми же тембрами, что и в партитуре Веберна. Композиционное положение пьес таково, что своим появлением они знаменуют кульминацию, полагают определённый предел развитию / становлению, причём всякий раз это кульминация тихая, часто — беззвучная. Такие типично караевские смысловые *минус-кульминации* заключают в себе нечто существенное — квинтэссенцию невыразимого, поэтику умолчания. В то же время это фактор экспрессии, который, как и у Веберна, позволяет «услышать» художественное время, сжатое до пределов минимального звучания

[50] Так же подспудно проступает *неизображённое* в сюрреалистических композициях: на картине С. Дали «Рынок рабов с видением невидимого бюста Вольтера» (1940), в ряду *предметов символического действия* А. Джакометти (скульптура «Невидимый предмет»(1934)) или в пластике скульптурных групп Ф. Э. Маквильяма, представляющих собой взаимодействие видимой формы и мысленно угадываемых *отсутствующих частей* (композиция «Глаз, Нос и Щека» из цикла «Соединённые фрагменты» (1930-е годы)).

[51] Ф. Караев организует беззвучие в партии дирижёра метрикой пьес Веберна. Решая сходную композиционную идею в девятой части симфонии «Слышу... Умолкло...», С. Губайдулина ритмизует визуальное соло дирижёра пропорциями чисел Фибоначчи. Невидимым режиссёром в сочинениях современных композиторов нередко оказывается не только *музыка для глаз*, но и поэтический или прозаический текст, выписанный в партитуре и не произносимый во время исполнения. Одним из первых образцов этой традиции в XX веке является Концерт для скрипки с оркестром А. Берга со строками хорала «Es ist genug» в финале; можно назвать также сочинения Л. Ноно — «Эпитафию Федерико Гарсиа Лорке» для чтеца, солистов, хора и оркестра на тексты Ф. Гарсиа Лорки и П. Неруды и струнный квартет «Фрагменты — Тишь, к Диотиме», К. Хубера — «Plainte — Вспаханное время I» (по стихотворению О. Мандельштама) для виолы д'амур и 13 инструменталистов, А. Кнайфеля — «Agnus Dei» для четырёх инструменталистов *a cappella* и «Ещё раз к гипотезе», в диалоге с Прелюдией и фугой Иоганна Себастьяна Баха [WTK, I–22 (b-moll)] для ансамбля солистов.

Образцом фактически «виртуального» цитирования является и фрагмент генеральной кульминации (*Quasi maestoso*) Третьего концерта для фортепиано с оркестром Р. Щедрина — звучание цитаты Первого фортепианного концерта П. Чайковского (или любого классического концерта) полностью заглушено оркестровым tutti.

и расширенное до масштаба всепоглощающей тишины[52]. Важное остаётся тайной, трудноуловимой и тщательно оберегаемой — по аналогии вспоминается скрытое как одна из главных тем полотен Р. Магритта, художника, утверждавшего: «Обыденность, свойственная всем вещам, есть тайна»[53]. В контексте абсурдно-хаотической вселенной «Der Stand der Dinge» пьесы ор. 10 представляют малый островок гармонии — гармонии столь хрупкой, что, дабы не отпугнуть, не разрушить её прежде срока, композитор звуку предпочитает немоту[54].

Диспозиция микроцикла Веберна в «Der Stand der Dinge» Караева такова (см. схему 102).

Из приведённой схемы очевидно финальное положение пьес Веберна, их итоговое композиционное значение, которое в каждой из частей акцентировано по-своему, что в масштабе целого позволяет выявить определённую драматургическую линию. Так, звучащий фрагмент пьесы № 3 (первая часть) вводится оглушительным динамическим контрастом предшествующему развитию — оглушительным в плане обратной перспективы, ибо неуклонно наращиваемая группой ударных жёсткая и агрессивная звуковая структура внезапно наталкивается и разбивается о преграду в виде шелестяще-звенящего тембрового комплекса, реализованного в прозрачной разреженной фактуре и высокой тесситуре.

Следующая цитата (пьеса № 2) предстаёт уже в иных контекстных характеристиках — как продолжение слова (текст Фриша), в которое, в свою

---

[52] Как замечает И. Сниткова, «Веберна можно назвать композитором «полупроявленностей», *сквозящей* красоты [...]. Поэтика тихого (иногда на грани слышимости) звучания, едва уловимых тембровых градаций, вездесущих пауз-пустот, точечность, тонкость прерывистых линий позволяет говорить о том, что эта музыка существует как бы на границе чувственного и внечувственного, феноменального и ноуменального мира» — цит. по: [114, с. 118].

[53] Подпись под картиной «Невежественная фея» (1957). В качестве иллюстрации концепта неявленного чрезвычайно показательны магриттовские *лица*, спрятанные за изображениями странных предметов, животных или растений, как, например, в цикле «Большая война» (1964). Магритт так говорил о смысле своей живописи: «Интересное в этих картинах — это внезапно ворвавшееся в наше сознание присутствие открытого видимого и скрытого видимого, которые в природе никогда друг от друга не отделяются. Видимое прячет за собой ещё одно видимое. Мои картины просто выявляют такое положение вещей непосредственным и неожиданным образом» — цит. по: [120, с. 193].

[54] И в этом — ещё одна «пассионарная» перекличка с философией и этикой Витгенштейна, который в письме к Л. фон Фикеру утверждал, что его учение, выраженное «Логико-философским трактатом», состоит из двух частей, из которых первая (рационалистическая, сфера высказываний о фактах) написана, а вторая (этическая) не написана. При этом именно вторая наиболее важна и может быть выражена не словом, но молчанием и поступком — см.: [105, с. 333]. Концепция молчания привлекала Витгенштейна и в искусстве — ему принадлежат, к примеру, следующие характерные высказывания: «Клейст написал где-то, что то, чего поэт желал бы добиться, — это обрести способность выражать мысли сами по себе, без помощи слов»; «В искусстве трудно сказать лучше, чем ничего не сказать». [Там же. С. 336].

102.

I часть (ц. 1–11)	ц. 10–11	пьеса ор. 10 № 3: тт. 1–6 — паузы (*практически полный состав ансамбля — 18 инструментов*[55]), тт. 7–11 — игра (Violoncello, Mandoline, Harfe, Harmonium, Celesta, Herdenglocken, Glocken, *kleine Trommel*)
II часть (ц. 12–17 A)	ц. 16–17	пьеса ор. 10 № 2: тт. 1–10 — паузы (*Altflöte, große Trommel II*), тт. 11–14 — игра (kleine Flöte, Oboe, Klarinette in Es, Klarinette in B, Horn, Trompete in B, Triangel, Glockenspiel)
III часть (ц. 18–20 B)	ц. 20–20 A	пьеса ор. 10 № 1: тт. 1–6 — паузы (*Klarinette in B, große Trommel II*), тт. 7–10 — игра (Geige I, Celesta, Trompete in B, Flöte, Glockenspiel — полностью; Violoncello, Harfe — частично), тт. 11–12 — паузы (*große Trommel II*)
IV часть (ц. 21–26 L)	ц. 26 A–L	пьеса ор. 10 № 5: тт. 1–5 — игра и паузы (Oboe, Glockenspiel — частично; *два трио: Flöte, Horn, Fagott и Geige II, Bratsche, Kontrabaß*), тт. 6–8 — игра (Violoncello, Bratsche, Harfe, Celesta), тт. 9–19 — паузы (*два трио: Flöte, Horn, Fagott и Geige II, Bratsche, Kontrabaß*), тт. 20–25 — игра (Oboe, Harmonium, Geige I, Bratsche, Violoncello), тт. 26–27 — паузы (*два трио: Flöte, Horn, Fagott и Geige II, Bratsche, Kontrabaß*), тт. 28–32 — игра (Klarinette in B, Harfe, Celesta, Bratsche, Violoncello, Becken)
V часть (ц. 27–30 B)	ц. 30	пьеса ор. 10 № 4: тт. 1–6 — игра и паузы (Geige I, Mandoline — полностью, Harfe, Celesta — частично; *10 инструментов ансамбля и Tonband*)

очередь, перевоплотилась, истекла музыка второй части[56]. И это итоговое возвращение в лоно звука и гармонии, словно прошедшее очищение словом, становится одновременно и началом следующего этапа развития — третьей части с её светлейшей и чистейшей диатоникой.

К концу третьей части редкие разорванные тембровые линии веберновской пьесы № 1 звучат в обрамлении мрачных отголосков уходящей похоронной процессии[57] — возможно, здесь, как нигде в цикле, катастрофизм и безысходность человеческого бытия страшно, почти осязаемо реальны. В дальнейшем это ощущение только усилится: в финале четвёртой части композиции — апогее *имплозии смысла* (Ж. Бодрийяр) — музыка пьесы № 5 истончается до отдельных разрозненных звуков, пуантилистически расцвечивающих тишину непомерно разросшихся пауз. Этой музыке уже не дано остаться наедине с собой — молчание тонет в невнятном ропоте, полушёпоте / полузвучье, сотканном из странных звуковых образов поэзии Яндля.

---

[55] Курсивом выделен инструментарий, образующий едва слышный контрапункт «виртуальной» музыке Веберна.

[56] Интересно, что, согласно первоначальной образной программе цикла, вторая пьеса была названа Веберном «Превращение».

[57] *Но смерть там, в тени...* — вспоминается эта лаконичная и точная образная характеристика А. Корто, данная им разделу *Sostenuto* прелюдии ре-бемоль мажор Ф. Шопена — см.: *Корто А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / сост. и пер. К. Аджемова. М.: Музыка, 1965. С. 288.

Финал произведения становится и своего рода драматургической развязкой линии ор. 10: пьеса № 4, редкая по красоте и самая афористичная миниатюра опуса, едва слышна на фоне тихого и жуткого в своей потусторонности гула, прорезываемого истерическими выкриками английского рожка, — печален удел гармонии и красоты в мире хаоса и тотальной деструкции[58].

Драматургическая функция цитат — характерная примета караевских композиций. Все линии инструментального театра «Der Stand der Dinge», как в точку притяжения, сходятся в концептуальный центр сочинения — его третью часть, содержащую почти до неузнаваемости трансформированную цитату из музыки Кара Караева (ц. 19–21). Образ «вывернут» наизнанку — меланхолия и грусть детской фортепианной пьесы скрыты гротескной личиной похоронного марша во всём комплексе характерных жанровых признаков: ухающей солирующей тубы, «всхлипов» трубы и тромбона, тремоло литавр и мерного остинато большого барабана (см. пример 162 на с. 402). Процессия проходит через зал, удаляясь за его пределы, по ходу траурного кортежа оформляющая его музыкальная атрибутика распадается на всё более мелкие сегменты: усекается до единственного звука основная мелодия, постепенно иссякает динамика и вот уже слышна лишь отдалённая барабанная дробь... Memento mori.

Семантика «Неотвязной мысли» неотделима от размышлений о смерти как конечном условии человеческого существования. Но это ещё и символ разрушения — прежде всего, разрушения физического, что почти наглядно демонстрирует последовательная атомизация тематического комплекса[59].

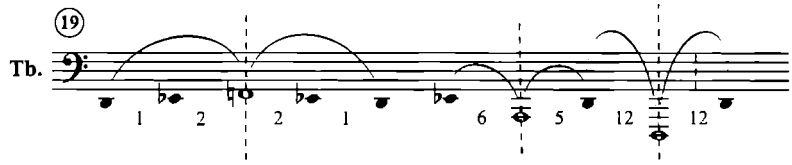
Значение темы-образа в масштабе всего цикла неизмеримо велико. По сути, акт разрушения осуществляется ежемоментно, будучи экстраполирован на музыкальные и текстовые структуры, взаимоотношения внутри тембровых групп, соотношение организующих целое устоев гармонии и центробежных сил хаоса. Отсюда — родство, производность ведущих интонационно-гармонических и структурных образований «Der Stand der Dinge» от элементов комплекса

[58] Фактически все пять «явлений» веберновской музыки в той или иной степени омрачены соприкосновением с дисгармонией. Интересная параллель — М. Риффатер, в связи с теорией интертекста говоря о канцоне Петрарки XLII «Rime sparse», замечает, что рассказаны шесть таинственных эпизодов, на протяжении которых каждый раз тем или иным способом происходит разрушение объекта красоты, созерцаемого наблюдателем: «Каждый эпизод — это загадка, потому что каждый текст не может быть прочитан вне зависимости от окружающих текстов и после такого сравнительного экскурса должен быть перемещён в русло аналогичных рассуждений» — цит. по: [192, p. 113].

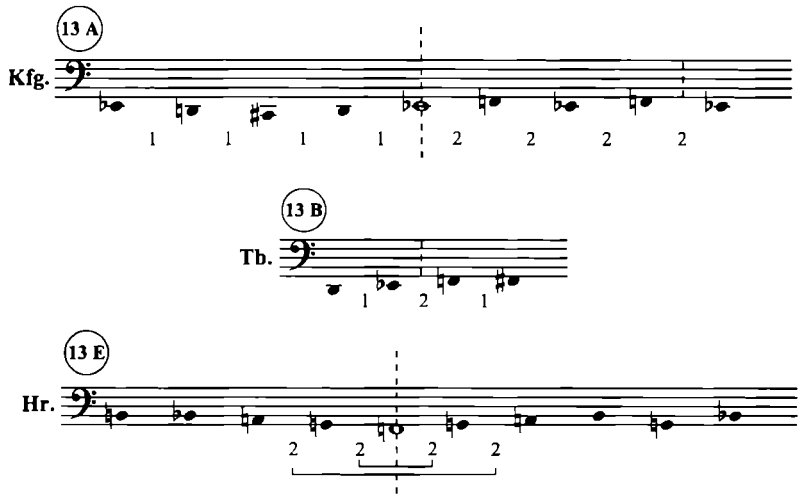
[59] По С. Жижеку, анализирующему акт погребения с позиции теории Лакана, данным ритуалом субъект совершает своего рода «пустой жест», постулирующий существование *Другого с большой буквы*, — символически повторяет процесс разрушения, *делая вид*, что этот процесс — результат его свободного выбора, *его собственный поступок*. Тем самым, субъект «претендует на то, чтобы свободно располагать даже смертью», придавая «*форму* свободного действия «иррациональному», природному процессу». См.: *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 218–229.

«Неотвязной мысли» — типичного *третьего текста* в интертекстуальной конструкции сочинения[60].

В ряду важнейших конструктивных принципов и оснований темы, определяющих интонационные и микро-формообразующие процессы в пьесе, выделим, прежде всего, внутреннюю симметрию сегментов (в паре с поступательно-возвратным типом движения) и наличие характерной группы тон-полутон: 1.2 (2.1)[61]:

103.

Из игровых комбинаций и вариаций этих признаков выводится вся музыкальная ткань сочинения. Вот лишь несколько образцов сольных мелодических линий-«синусоид», прочерчивающих плотную сонорную текстуру, подобно тому, как с помощью приёма *граттажа* в сюрреалистической живописи художник процарапывает красочный слой изображения:

104.



Очевидные интонационные связи с темой-цитатой обнаруживает комплекс мелодических образований, производных от двенадцатитоновой серии, также участвующей в возведении звуковой конструкции целого:

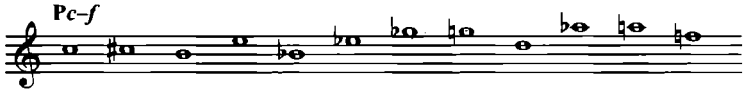
---

[60] См. с. 48, 118 настоящего исследования.

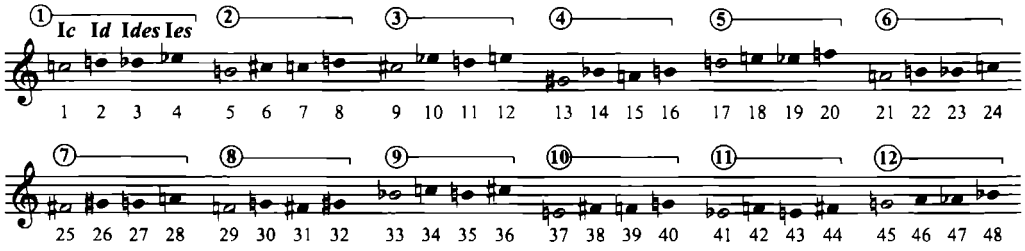
Тембро-гармонический комплекс «Неотвязной мысли» предвосхищается уже в первой (ц. 8 B – ц. 11) и более опосредованно — во второй (ц. 13 B – ц. 14 S) частях композиции.

[61] Кварто-тритоновая интервалика мелодии «Неотвязной мысли» ляжет в основу серии и найдёт своё отражение в интонационной структуре четвёртой части произведения, опирающейся на выведенный из серии 24-звуковой ряд.

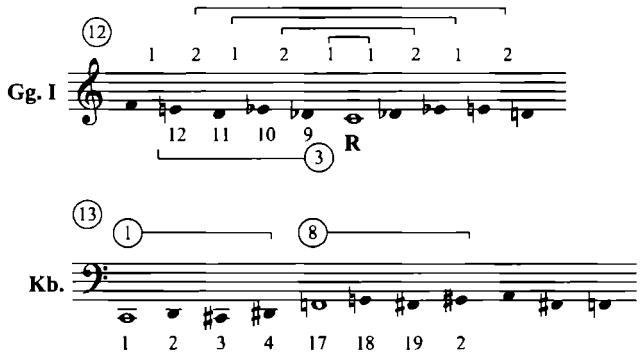
105.



Таков, в частности, ряд из 48 звуков — объединение четырёх инверсий серийного инварианта, — опорный тетрахорд которого сформирован сцеплением двух больших секунд на расстоянии полутона:

106.

Его ведущая строительная ячейка 2.1.2 — ещё одно ответвление от основного тематического ствола — станет основой вереницы интонационных модификаций:

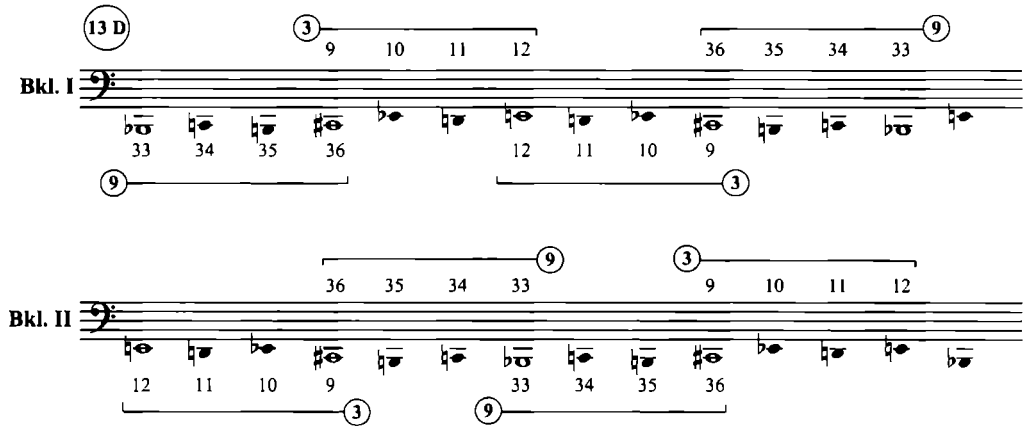
107.



Показательным примером тотально симметричной структуры, образованной хитроумным сцеплением двух тетрахордов 48-звукового ряда, является стереофонический контрапункт двух бас-кларнетов (ц. 13 D второй части), находящихся на противоположных сторонах сценического подиума, — линия бас-кларнета II [b–b] представляет собой тритоновую инверсию линии бас-кларнета I [e–e], причём обе звуковые последовательности по отношению к себе зеркально симметричны, а их половинные отрезки служат ракоходами друг друга (см. пример 108).

В ц. 14 движение внезапно убыстряется — обмен репликами обретает невероятную лихорадочность и нервозность. При сохранении той же интона-

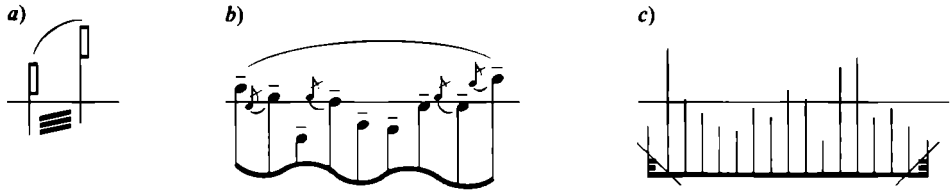
108.



ционной структуры метрическая единица «речи» резко сокращается: 𝅘𝅥𝅯 вместо 𝅗𝅥[62] — повествовательная прямая закручивается в диалоговую спираль.

Нотация обоих бас-кларнетов в центральном разделе этой части «Der Stand der Dinge», как и нотация английского рожка в первой и последней частях, отсылает к ещё одному *ci-devant*[63] караевской партитуры, мотивирующему её посвящение[64]. Графическая запись представляет собой систему обозначений, разработанную В. Екимовским для сольной бас-кларнетовой пьесы «Die ewige Wiederkunft» (Композиция 31), в которой схематически определены параметры импровизации солиста относительно горизонтальной линии, соответствующей звуку *до* первой октавы. Согласно этой системе, следующие знаки, в частности, фиксируют: a) аккорд из трёх-четырёх звуков; b) звуковую последовательность неравных длительностей; c) стук клапанов:

109.



[62] Два образа, связанные отношением подобия, — именно так решена образная диспозиция магриттовского «Представления» (1962), сопоставляющая в одной зрительной плоскости объект и уменьшенную вдвое копию. Похожий принцип организации художественного пространства характеризует работы нидерландского художника и графика М. К. Эшера — в частности, серию гравюр «Circle Limit» («Предел — круг») (1959–1960), основанных на эффекте визуального увеличения объектов при приближении к центру или уменьшения — при удалении от центра.

[63] До того, бывший (*фр.*).

[64] Композиция посвящена Виктору Екимовскому.

Контрапунктический диалог бас-кларнетов из второй части — фрагмент сдвинутого в пространстве и распавшегося на два измерения мира — всё более полемизируется, его динамическая шкала достигает предельной планки. Наступательная агрессия этого звукового бесчинства, в конце концов, выливается в ожесточённую дуэль противников, которая не завершится, но будет прервана вторжением новой знаковой системы — чтением текста Фриша. Характерно, что переход в плоскость авторской графики не влияет на заданные конструктивные параметры — принципы зеркальной симметрии, инверсии, ракохода лишь перенесены в область нетрадиционной нотации и сохраняют своё действие практически на протяжении всего эпизода ц. 14 A–S.

Введение слова полагает предел звуку и одновременно обозначает исходную точку новой нестабильности мироздания, очередных сцеплений *историй*, иных, не бывших прежде Положений Вещей. Новые повороты игровой логики спектакля провоцируют в одном случае — фрагменты романа Фриша, в другом — текст Яндля[65].

> Изначальная и потенциальная многовариантность жизни персонажей — одна из главных констант драматургии Макса Фриша, писателя, которому принадлежит характерный афоризм: «Каждый человек рано или поздно выдумывает для себя какую-нибудь историю, которую он принимает за свою жизнь»[66]. Блуждания между миром предметов и миром фантазии, бегство из одной жизненной роли в другую, непрекращающаяся попытка обрести собственную идентичность — для героев швейцарского прозаика такая парадоксальная амбивалентность составляет естество, способ *быть*, позволяющий им отгородиться от реальности, прочувствовать невозможное, проиграть чужую жизнь. Участники действия «Поминок по Финнегану» Джойса переживают бесчисленные превращения, сливаясь друг с другом и образуя новые действующие лица. Персонажи Беккета формируют нерасторжимые пары в силу необходимости, взаимно дополняя друг друга. Герои романов и пьес Фриша не могут разделить себя на «внешнего» и «внутреннего»[67] — истории придумываются и пересказываются от первого лица и его второго «я», скрещиваясь, путаясь, умножая детали и имена, смещаясь в системе временных координат: Фабер и Фабер («Homo Фабер»), Штиллер и Уайт («Штиллер»), Эндерлин и Гантенбайн («Назову себя Гантенбайн»).

«Я примеряю истории, как платья!..»[68] — слова Эндерлина / Гантенбайна — ключ к театру ситуаций, в котором одно и то же событие обретает несколько вероятностных исходов, одни и те же предметы, как в калейдоскопе.

[65] Текстовые разделы «Der Stand der Dinge» (вторая и четвёртая части) образуют одну из осей симметрии композиции, другую символически представляют пьесы веберновского цикла, своим появлением всякий раз отмечающие границы частей.

[66] См.: [201].

[67] «Человек что-то испытал, теперь он ищет соответствующую историю, нельзя, кажется, долго жить, что-то испытав, если испытанное остаётся без всякой истории, и подчас я представлял себе, что у кого-то другого есть точная история того, что испытал я»; «Нельзя видеть себя самого, вот в чём дело, истории видны только со стороны [...] отсюда наша жажда историй» — цит. по: [131, с. 12, 82].

[68] [Там же. С. 31].

складываются в неожиданные и всегда новые конфигурации, обрастают подробностями, словно стремясь исчерпать все мыслимые и немыслимые варианты сочетаний. Один из подобных фрагментов текста (внешнее описание дома) использован Караевым во второй части «Der Stand der Dinge». В ц. 15 партитуры четыре отрывка романа, проговариваемые четырьмя музыкантами (квартет струнных), звучат в симультанном наложении, каждый — в своём хронотопе[69], а все вместе — преобразуя повествовательную временную горизонталь романа в единовременную пространственную вертикаль концентрированного смысла (см. *Приложение II–3* — тексты на немецком языке и в русском переводе).

Венцом абсурдно перевёрнутого бытия становится четвёртая часть произведения — образец караевского мастерства прекомпозиционной работы. Поэтический текст Э. Яндля «ottos mops» разъят на слоги-атомы, подвергнут системной модификации на основе серийных и иных закономерностей. В результате формируется сложно структурированная конструкция, образованная иерархией взаимоотношений слова и звука, ритма и тембра, темпа и динамики — параметров единого звучащего пространства, текстура которого парадоксальным образом объединяет взаимоисключающее: плотность и разреженность, текучесть и фрагментарность. Параллельное действие алеаторических и серийных закономерностей рождает образ пульсирующего хаоса, распавшегося мира, осколки которого чисто механически продолжают складываться в лишённые обыденного смысла формулы[70].

> Эрнст Яндль считается классиком европейской визуальной и саунд-поэзии[71], одной из ключевых фигур австро-германской школы конкретной поэзии. Коллега Г. Рюма по *Венской группе*, Яндль обобщил опыт фонетической поэзии XX столетия, работая в особом акустическом жанре искусства, на пересечении литературы и музыки. Эта пограничная, интермедиальная область, основанная на комбинировании *звукового жеста* (Lautgestik), *звуковых событий* (Lautgeschehens) и *звуковых*

[69] Первый отрывок звучит около 40 секунд, второй — около 30, третий и четвёртый — около 25 секунд. Соответственно разнятся и моменты текстовых вступлений.

[70] Западноевропейский музыкальный критик Ахим Хайденрайх («Die Welt») нашёл точный образ, чтобы описать своё восприятие музыкально-сценической фантасмагории «Der Stand der Dinge»: «... Альпийский сон? В любом случае, перевёрнутый мир...» — цит. по: *Барский В.* Фарадж Караев: GENUG or not GENUG // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. 1 / сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. С. 183.

[71] Д. Хиггинс выделяет пять классов саунд-поэм — в творчестве Яндля можно найти образцы каждого из них: 1. *поэмы на придуманном языке* — произведения, написанные на несуществующем или искусственном языке; 2. *околобессмысленные поэмы* — произведения, смысл которых — во взаимодействии семантически значимых и предположительно бессмысленных строк или элементов; 3. *фатические поэмы* — произведения, чьё семантическое содержание подчинено интонации; 4. *не-выписанные поэмы* — поэмы без письменных текстов, располагающие набором условных обозначений или сводом правил, следование которым приводит к исполнению данного произведения; 5. *означенные поэмы* — написанные саунд-поэмы, имеющие нормативный вид записи, устанавливающей связь пространства и времени, слова и звука с их графическим или текстуальным индикатором — см.: [138, с. 24–37].

процессов (Lautprozesse), речевой экспрессии и микроартикуляционных процессов, представляет лоно, из которого вышли *фонетические* (phonetischen Gedichten) и *оптофонетические* (optophonetical poems) стихотворные опыты начала века (П. Шеербарт, Хр. Моргенштерн), лингвистические штудии цюрихских и берлинских дадаистов 20-х (Х. Балль, К. Швиттерс, Р. Хаусманн), движение леттризма 40-х (И. Ису, Фр. Дюфрен, Ж. Ж. Вольман, Г. Померан), работа с первоэлементами речи Фр. Мона и К. Клауса в 60–е годы XX столетия, увлечение изобретением собственных диалектов — *элементики* (élémentique) И. Ису, *крикоритма* (crirythme) Фр. Дюфрена, *расширенной поэзии* (erweiterte Poesie) Х. К. Артмана, *языков монстров* (monster-languages) Э. Фальстрёма, экспериментальная поэзия О. Пастиора с её разрушением межъязыковых границ и использованием лингвистического материала различного происхождения[72].

Поэтический идиолект Яндля не нуждается в переводе[73] — его тексты, образованные сплавом неологизмов, гибридов традиционных слов, ономатопеи и звуковых повторов, относятся к разряду *глоссолалической*, т. е., прежде всего, музыкальной поэзии. Некоторые стихотворные опусы Яндля имеют облик своеобразных партитур, предназначенных для исполнения неким человеком-оркестром, — известно, что в авторских концертах поэт часто выступал с джазовым трио, трактуя собственный голос как ещё один музыкальный инструмент[74].

В стихотворении «ottos mops» (см. *Приложение II–4*) фонетическая составляющая явно доминирует над семантической и это свойство текста Ф. Караев использует при создании собственного *сонорно-колористического сюжета*

[72] Потенциально любой текст может быть воспринят в качестве саунд-прозы или саунд-поэмы — достаточно прочесть его в иной языковой среде. Можно предположить, что в этом случае слушатель смыслу предпочтёт звучание, а семантике — фонетику.

[73] Тем не менее, переводы существуют — в том числе, и на русский язык (например, переводы А. Глазовой, В. Воска, В. Куприянова, Ю. Моисеенко, Л. Бушуевой, С. Бойченко) — см. [202], а также *Приложение II–4*. Явление достаточно спорное, но, очевидно, имеющее право на существование.

Применительно к музыке образцом оригинальной русифицированной версии текстов поэта является подстрочный перевод и комментарий С. Савенко — исполнительницы вокальной партии в сочинении В. Тарнопольского «Сцены из действительной жизни» на тексты Яндля.

[74] В последней четверти XX века творческие альянсы представителей конкретной и сонорной поэзии с музыкантами и композиторами (работающими преимущественно в области электроакустической музыки) достаточно распространены: А. Шопен — С. Хансон, М. Метай — Л. Рокен, Б. Гайсин — С. Лейси, Я. Блонк — трио «Braaxtaal»; в России в данном направлении работают Д. Булатов, Б. Кипнис, Б. Констриктор, Ры Никонова, С. Сигей, А. Горнон. В 50-е — 80-е в европейской саунд-поэзии формируется ряд авторских концепций звукофонетической композиции — так, А. Петронио развивает стиль *вербофонии* (verbophonie), записывая собственные оркестровки вербальных текстов, Л. Гринхэм увлечена синтетическими формами *языковой музыки* (Lingual Music), Й. А. Ридль представляет свои вокально-инструментальные опусы как акустические стихи, И. Бурихин (Германия) при исполнении стихов пользуется литургическим распевом, а Б. Гайсин и Дж. Джорно декламируют свои стихи под аккомпанемент рок-групп, причём для этих целей Гайсин организует собственный коллектив музыкантов.

Впрочем, известно, что ещё в первой трети века К. Швиттерс использовал во время выступлений руссолофон, И. Северянин напевал свои *поэзы*, А. Туфанов читал нараспев свою *фоническую музыку*, а В. Каменский и А. Чичерин исполняли стихи в сопровождении танцующей балерины.

(по Дж. Кейджу) — словесно-музыкальной композиции, где слово «распято» контрапунктом 12 линий, каждая из которых в одно и то же время независима и обусловлена другими. Из участников спектакля формируются четыре трио — два текстовых и два музыкальных:

Trio I (чтецы): Flöte, Horn, Fagott;

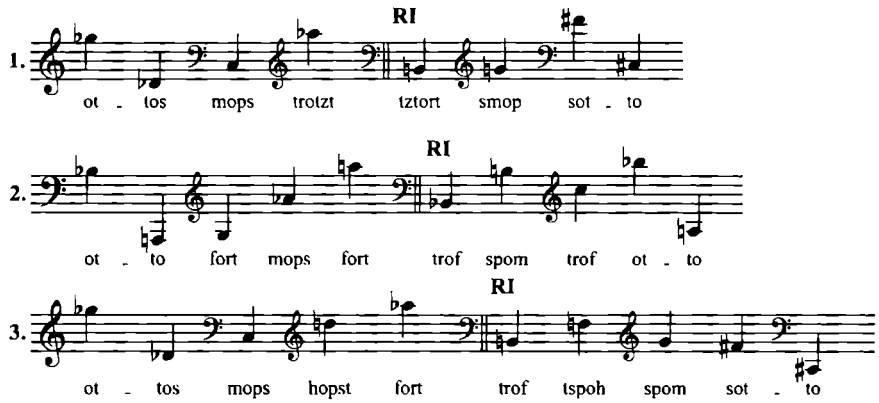
Trio II (музыканты): Trompete, Posaune, Tube;

Trio III (чтецы): Geige I, Bratsche, Violoncello;

Trio IV (музыканты): Geige II, Baß-Klarinette, Kontrabaß.

Диспозиция внутри образовавшегося коллектива такова, что трио, составляющие пару «чтецы / музыканты», дублируют друг друга, а каждая из пар трио зеркально отражает друг друга. Таким образом, Trio III воспроизводит точный ракоход слов, длительностей, ритмических и высотных параметров Trio I, а Trio IV, соответственно, — точную ракоходную инверсию звуков, длительностей и ритма Trio II. Нижеприведённая схема демонстрирует соотношение пар на материале первых трёх строк текста:

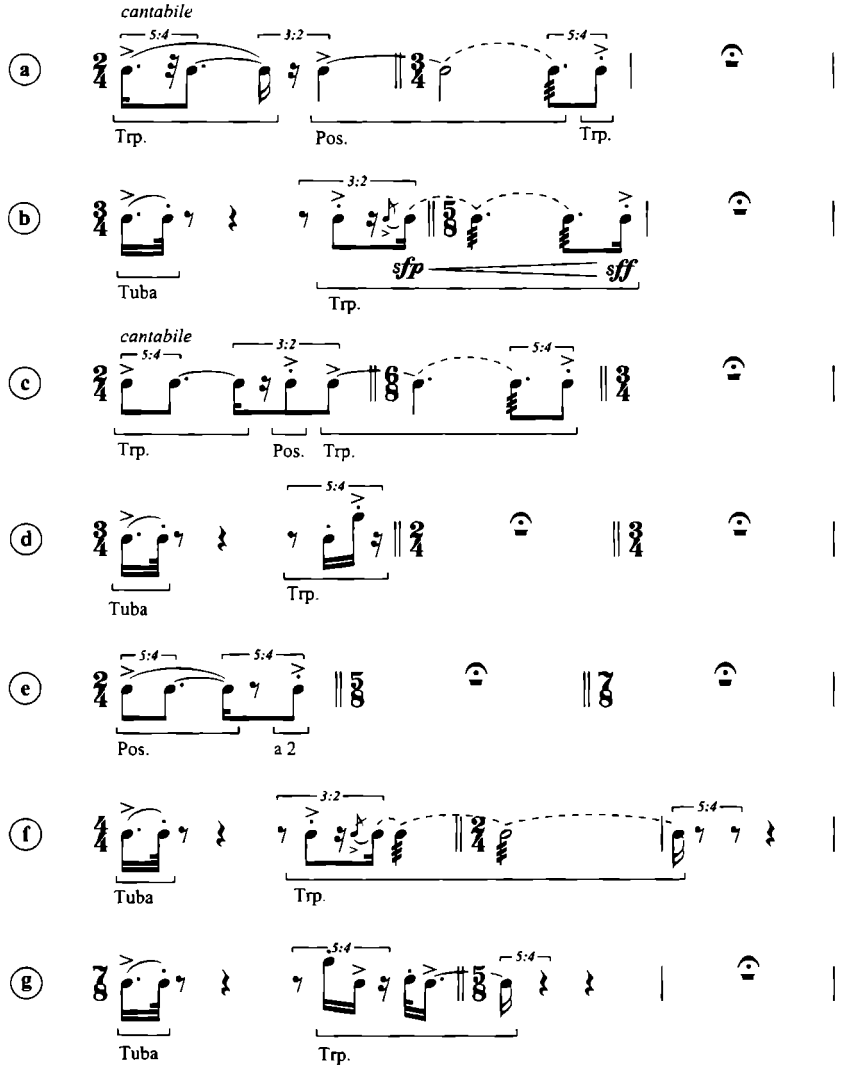
110.



Поэтический текст, в свою очередь, разделён на строки, слоговая сетка которых спроецирована на серию числовых отношений — ритмических структур (см. *Приложение III–7* — материал Trio II в ц. 25 A). Основных структур семь (см. схему 111), каждая образована тремя тактами разной метрической организации, при этом слоги текста распределены между тремя исполнителями, озвучивающими данную строку. Трио чтецов соответствующим образом дублировано инструментальным трио — воспроизводя те же ритмические структуры, музыканты экстраполируют слоги текста на звуки, пуантилистически распылённые в звуковом пространстве[75].

[75] В статье «Текст — музыка — пение» Л. Ноно, ещё до опытов Берио экспериментировавший со слогами, синтагмами и фонетическими рядами, ссылается на трактат К. Ф. фон Вайцзэкера «Язык как информация», где, в частности, говорится о том, что «слово является не просто означающим (Bedeutete), а что оно совершенно независимо от своего значения имеет

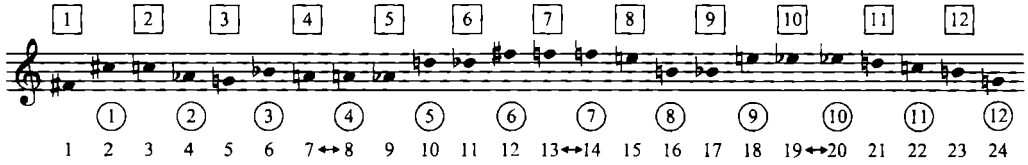
111.



тело, звуковой образ, который являет собой нечто другое, нежели то, что оно означает» — цит. по: *Ноно Л.* Текст — музыка — пение / пер. с нем. М. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб. трудов. Вып. 145 / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М.: РАМ имени Гнесиных, 2001. С. 46.

К похожему методу ассимиляции звука и слова обращается в ряде своих текстомузыкальных композиций Х. Лахенманн: фразы текста могут быть частично распределены между инструментальными партиями и чтецами, а могут полностью трансформироваться в ритмику инструментальных партий. Другая ветвь этой тенденции уводит к продолжению музыки в движении — *жестовой музыке* К. Штокхаузена, в частности, к ритуалу «Inori» для одного или двух солистов-мимов и оркестра, с его разработанной партией молитвенных жестов, исполняемых синхронно с музыкой оркестра и организованных в серию, наравне с параметрами высотности, ритма, динамики, тембра.

Звуковой комплекс выводится из 24-звуковой последовательности — интерполяции двух рядов ракоходной формы серии сочинения (R*des* и R*d*)[76]: *112.*



В разделе *ottos mops* композитор прибегает к излюбленному им приёму мистификации, головоломки. Причудливая звуковая вселенная, образованная горизонтально- и вертикально-подвижной формами контрапункта, смещениями и наложениями ритмических модусов, наплывом звука и рассеиванием слова, не сразу раскрывает свои структурные тайны. Тексто-музыкальная фантасмагория словно вращается по кругу[77], с каждым витком почти неуловимо меняя очертания, варьируя уже знакомые формулы, постепенно увеличивая зону пауз между репликами человеческих голосов и инструментов. И когда кажется, что из этой звуковой воронки уже не выбраться, внезапно обнажается структурный инвариант всей конструкции, костяк этой сложной машинерии абсурда: в ц. 25 партитуры ансамблевая фактура распадается на пять отчётливо выделенных пластов — четыре трио и линию сопровождающих ударных (см. пример 113).

Четыре дирижёра управляют хаосом, упрятанным в сетку строгих ритмических структур, — видимость усвоенного правила или новая маска абсурда, очередная, моделируемая игровой логикой конфигурация Вещей?

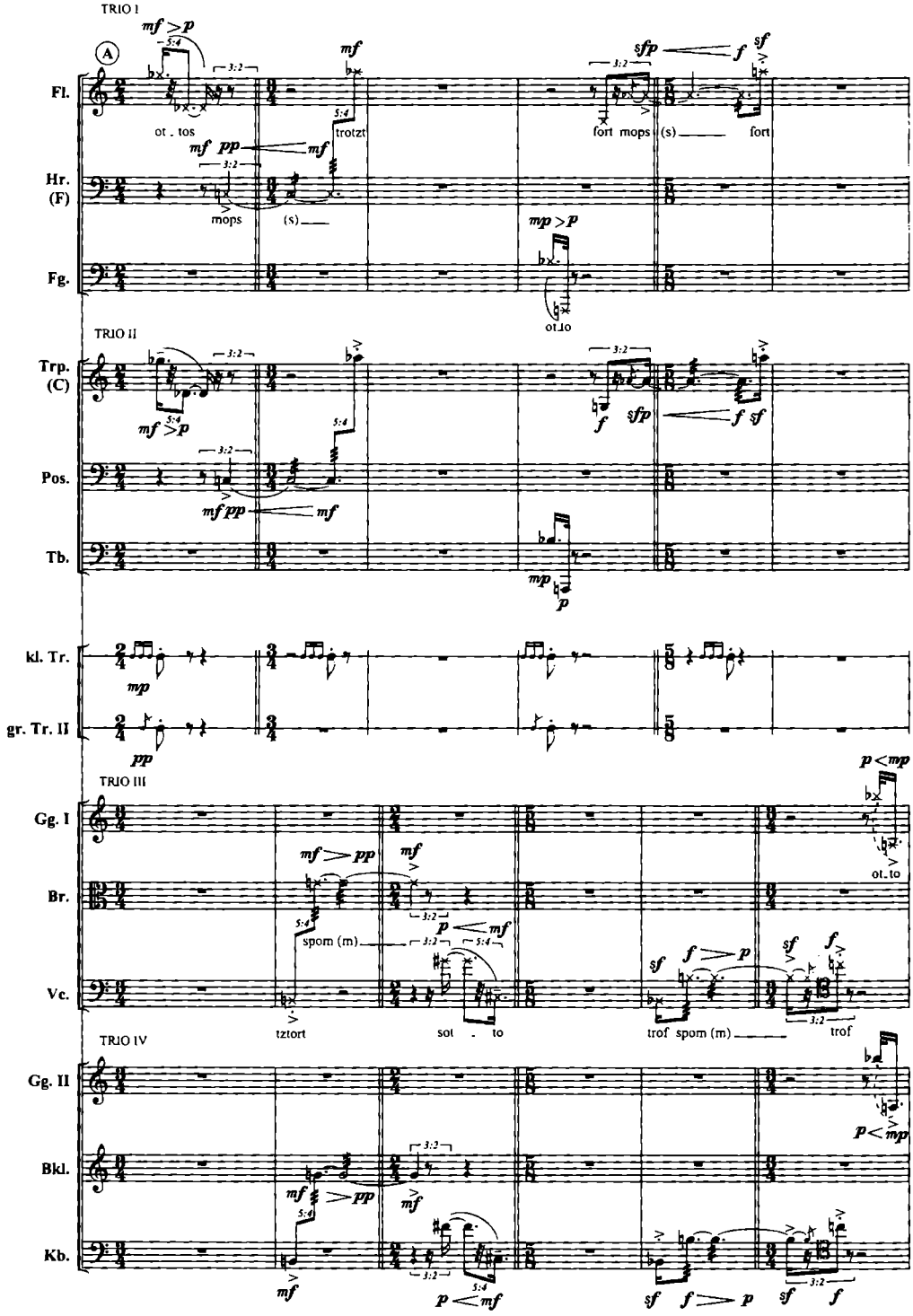
Караевская мистификация обретает очертания перевёрнутой классической формы — это своего рода *вариации и тема*, если понимать под *темой* (ц. 25) системный инвариант, вуалируемый и подвергаемый разного рода трансформации и тропированию в предшествующих теме трёх *вариациях* (ц. 22, 23, 24). Работая со словом Яндля, композитор находит ему музыкальный эквивалент, проецирует на музыку характерную методику мэтра звуковой поэзии — расчленяя фонетические элементы и управляя шкалой голосовой экспрессии, развёрнутой от «рассказа» до «крика»[78], сталкивая элементы,

[76] Как известно, впервые подобный приём соединения двух серийных рядов в один путём чередования их звуков применил А. Веберн.

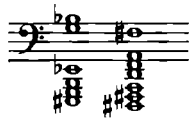
[77] Подобный образ визуального хаоса, мельтешения разрозненных, не складывающихся в целое частиц, ассоциировался у П. Клее с *кишением рыб*.

[78] В своём поэтическом творчестве Яндль придавал жестикуляции голосовой экспрессией первоочередное значение. Определяя главную тему своей книги «Das Öffnen und Schließen des Mundes», посвящённой методике и эстетике визуальной и звуковой поэзии, он предлагает соотнести её с образом стихотворения «Der Mund» («Рот»):

er ist offen	он открыт
er ist weiter offen	он открыт шире
er ist sehr weit offen	он открыт очень широко
er ist zu	он закрыт (пер. с нем. В. Куприянова) — цит. по: [167, S. 6].

113.

TRIO I
TRIO II
TRIO III
TRIO IV
Fl.
Hr. (F)
Fg.
Trp. (C)
Pos.
Tb.
kl. Tr.
gr. Tr. II
Gg. I
Br.
Vc.
Gg. II
Bkl.
Kb.
ot . tos
trotzt
fort mops
(s)
fort
mops
ot_to
spom (m)
tztort
sot - to
trof spom (m)
trof

несущие зачатки содержательного смысла, с рядом чисто звуковых повторов, растягивая согласные, которые могут приобретать значение отдельного слога: mops(s), hol(l)t, spom(m)[79].

В концепции целого четвёртая часть олицетворяет некий перелом, сдвиг в непрочном и относительном балансе двух образных сфер сочинения: именно здесь окончательно разрушается хрупкий паритет гармонии и абсурда — последнему отныне принадлежит всё пространство звука и беззвучия «Der Stand der Dinge». Впервые музыка Веберна фактически выступит составной частью общей звуковой структуры, пронизанной еле слышным ропотом Trio I и Trio IV — *motto*, прерывающимся лишь на короткие мгновения, озвученные осколками веберновской пьесы. Не замолкая, этот невнятный говор перетечёт и в заключительную часть композиции, где застынет мрачно-сгущённой полихромной вертикалью — созвучием низких тембров в диапазоне [Dis_1–b]: *114.*

Неизменный гудящий фон, пульсирующий в динамической шкале от *ppp* к *kein hörbar,* будет сопровождать последние звуковые события пьесы — «живое» обертоновое звучание рояля и его механическое воспроизведение магнитной лентой, истаивающий отзвук музыки Веберна и сопутствующий ему жест дирижёра, надолго застывающего в этом прощальном взмахе руки, и, наконец, финальный демарш главного и последнего из персонажей (английский рожок) — постороннего дисгармоничному и абсурдно устроенному окружению[80]. Принять этот мир таким, каким тот предпочитает казаться:

---

[79] Изоляция звуков, сообщение им индивидуального фонетического существования — характерный признак поэзии Яндля. В качестве примера можно обратиться к одному из его текстов, целиком построенному на акцентуации шипяще-шелестящего согласного *sch* и его буквенных составляющих:

schim schanschlang schar das wort schlund schasch wort
schar schlei schlott schund flott war das wort schund
schasch fort schist schleisch schleschlorden schund
schat schlunter schluns scheschlohnt

s ——————————— c ——————— h
s ——————————— c ——————— h
schllls ——————————— c ——————— h

flottsch — цит. по: [168, S. 66].

К энергетическому сжатию текста, слитности слова с пространственной протяжённостью и в конечном счёте к обретению словом функции жеста некогда призывал ещё А. Арто в своей концепции *пространственного языка театра.*

[80] На уровне эзотерического слоя композиции можно предположить, что сценический образ этого участника действия, как и образ солиста-Виолончели в «Ist es genug?..», в значительной степени «изоморфен» автору и отражает его мировоззренческую позицию.

общей гипотетической структурой, цепью эпизодов, игрой, свободной от правил в силу молчаливой договорённости её участников, — не в этом ли секрет почти счастливого бытия мнимого слепого Гантенбайна, одного из немногих допущенного за кулисы жизни, где некоему скрытому от посторонних глаз режиссёру дано импровизировать с декорациями, костюмами и репликами исполнителей?

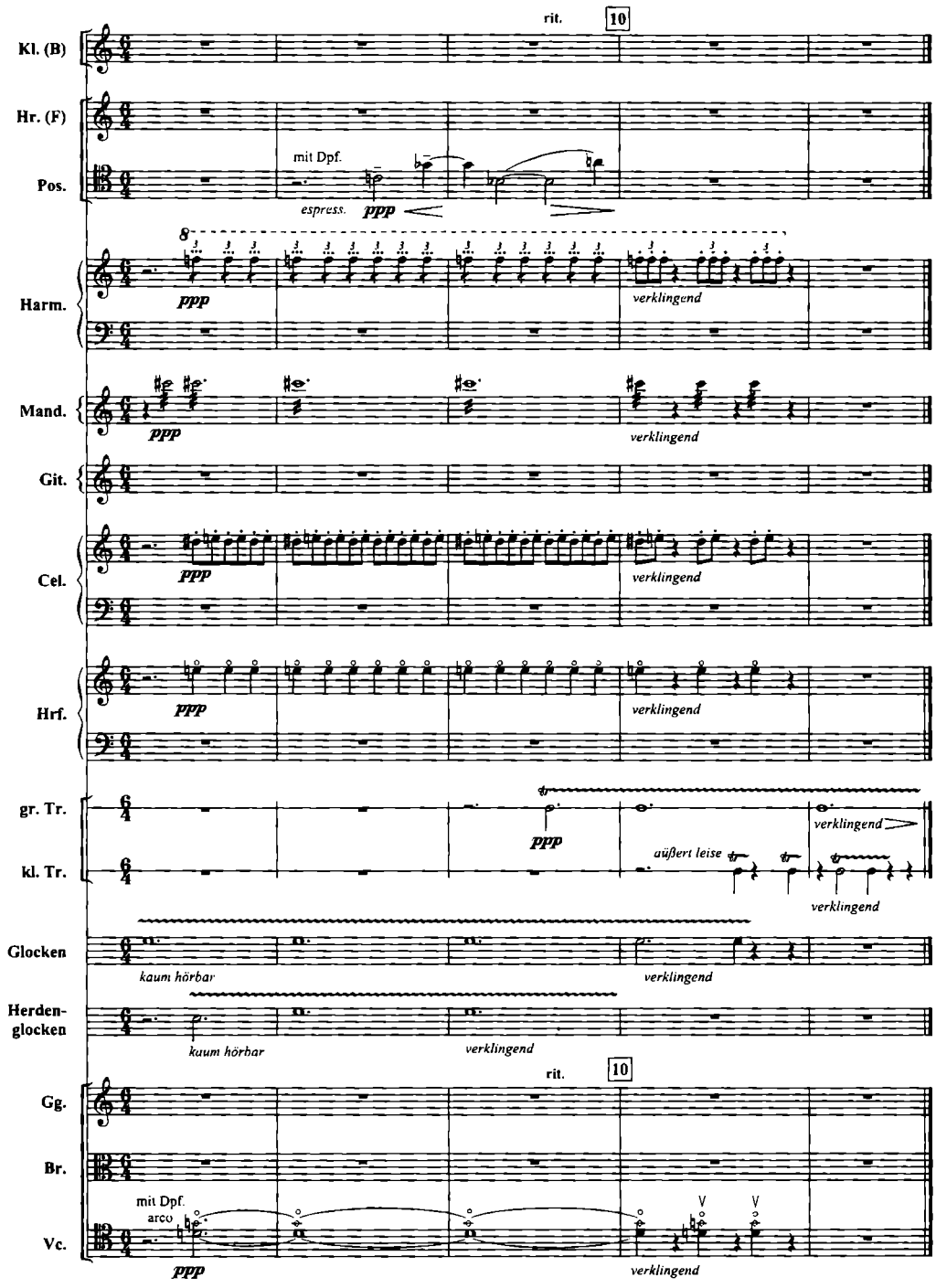
В звуковой и сценической конструкции «Der Stand der Dinge» вещи никогда не возвращаются в свой *status quo ante* — они неуловимо смещаются, соскальзывают в новые ситуации, заполняют пустоты и пристраиваются друг к другу, образуя целостность, чреватую новым распадом[81]. Этими тенденциями проникнуты и сугубо музыкальные процессы — область логических отношений автономных формообразующих факторов: полифонии, алеаторики, свободной двенадцатитоновости и серийности.

Внешний взгляд на партитуру схватывает, прежде всего, её графический образ, доминирующими символами которого являются тянущиеся от цифры к цифре прямые и волнистые линии — знак точного и допускающего свободу исполнения. Континуум мотивного «плетения» регулируется последовательностью и соотношением множества звуковых секций-соноров, или *звуковых форм* (по К. Штокхаузену), развитие каждой из которых обусловлено внутренними конструктивными закономерностями. Эта игра определённости и относительности, балансирование *между порядком и хаосом*[82], правилом и его нарушением составляют суть формообразующих процессов «Der Stand der Dinge».

В основе структурирования тембро-гармонической двенадцатитоновой вертикали лежат принципы тембро-звуковой комплементарности и транспозиции локальных гемитонных полей. Первый из принципов являет себя в ситуации, когда новые тембры и новые мелодические линии «встраиваются» в пустоты, не занятые контрапунктирующими голосами, — такое условие, в частности, становится правилом для введения в музыкальную ткань цитат Веберна, чем достигается одновременный эффект неконфликтности и обособленности этой музыки в контексте авторского материала. Так, в ц. 9 D

[81] В письме к Э. Паунду Дж. Джойс писал: «Значительная часть человеческого существования проходит в состоянии, которое нельзя передать разумно, здраво, используя при этом правила обычной грамматики и привычного, беспрестанно развивающегося сюжета. И разве неестественно, что ночью всё совсем не так ясно? Жизнь — миф, сон. Сон — миф, жизнь» — цит. по: *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: Монография. М.: Русаки. 2006. С. 107.

[82] «Между порядком и хаосом» — так называется эссе П. Булеза, в котором композитор формулирует своё отношение к данному аспекту современной художественной проблематики, подчёркивая *достоинства неопределённого*: «Полная определённость сочинения создаётся и поверяется неопределённостью его отдельных мгновений: именно между порядком и хаосом располагается самая нестабильная, летучая, но и самая богатая область как творчества вообще, так и восприятия» — цит. по: [17, с. 75].

115.

rit.
10
Kl. (B)
Hr. (F)
Pos.
mit Dpf.
espress.
ppp
Harm.
ppp
verklingend
Mand.
ppp
verklingend
Git.
Cel.
ppp
verklingend
Hrf.
ppp
verklingend
gr. Tr.
kl. Tr.
ppp
äußert leise
verklingend
verklingend
Glocken
kaum hörbar
verklingend
Herden-
glocken
kaum hörbar
verklingend
rit.
10
Gg.
Br.
Vc.
mit Dpf.
arco
ppp
verklingend

первой части композиции звуковые поля, образуемые разными тембровыми группами, не дублируют, но дополняют друг друга, постепенно осваивая звуковое пространство по вертикали: арфа [Cis_1–Fes_1], [Ais_1–His_1] — бас-кларнет [B_1–Cis] — контрабас [F–B] — деревянные духовые [f–des^1] — струнные [e^1–b^1]. В этот комплекс постепенно вливаются сольные голоса тубы (G_1, *D*, *Es*), тромбона (*A*, *B*) и трубы (d^2, g^2, fis^2), а в ц. 11 общая красочная палитра достраивается звенящими тембрами и мелодическими линиями веберновской пьесы ор. 10 № 3: челеста (dis^2, e^2), фисгармония(f^2), арфа (e^2), мандолина (cis^3), альт (d^1), тромбон (*b*, c^1, fis^1), колокола (*A*) и колокольцы (см. пример 115).

Тот же принцип лежит в основе звуковой адаптации миниатюры ор. 10 № 4 в последнем разделе произведения, он же формирует исходные гармонические вертикали четвёртой и пятой частей — последовательное заполнение «лакун» в системе двенадцатитоновости при тембровой дифференциации и отсутствии дублировок.

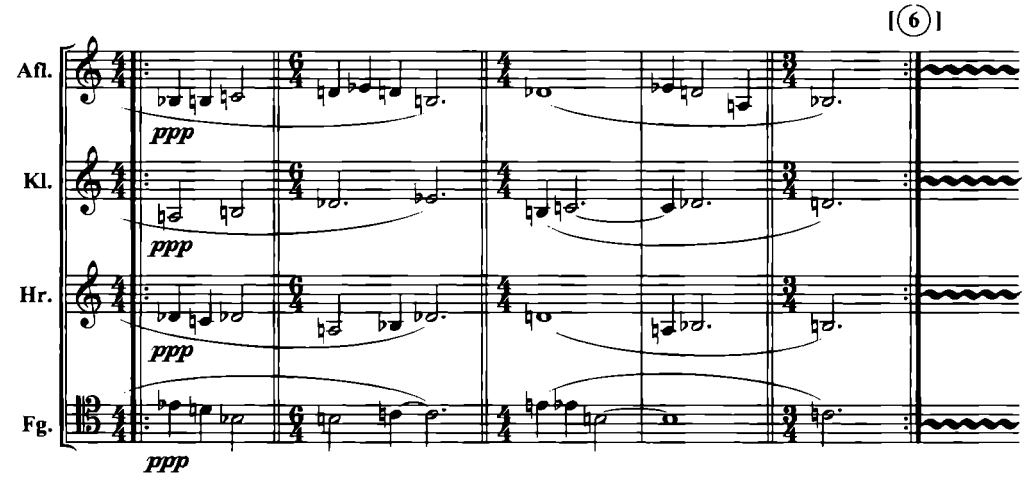
Закон комплементарности взаимодействует с принципом транспозиции локальных гемитоник, который подразумевает горизонтально-вертикальное смещение сегментов звуковой ткани, образованных сцеплением нескольких полутонов, без изменения их внутренних параметров. В качестве примера приведу два мелодико-гармонических образования первой части — вторые «строки» «хорала» духовых в ц. 5 A (альтовая флейта, кларнет, валторна, фагот) и «хорала» струнных в ц. 8 A (скрипки I–II, альт, виолончель) (см. примеры 116 и 117).

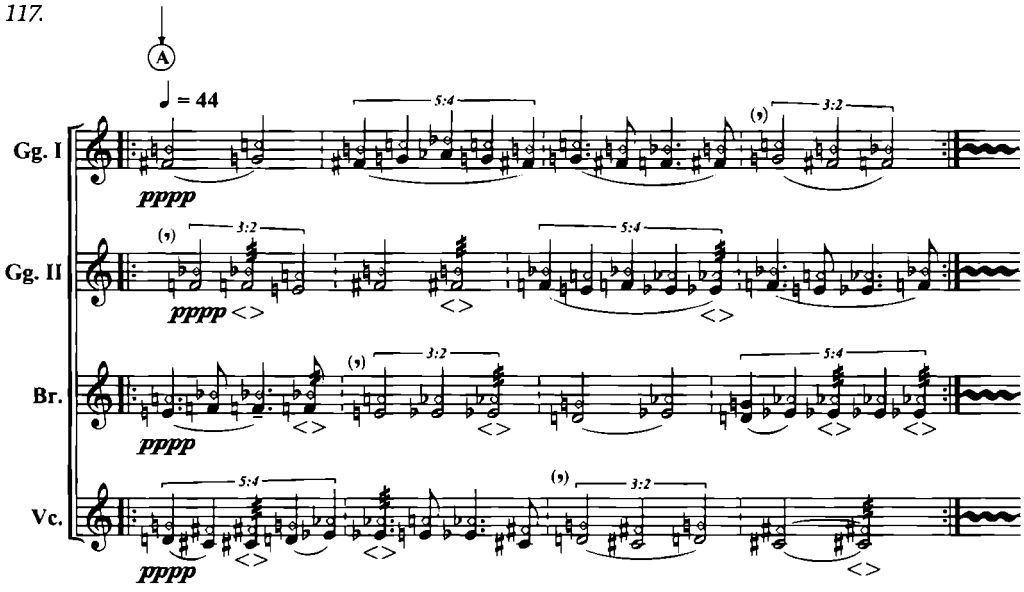
На протяжении последующего развития контрапункт этих тембро-интонационных комплексов регулируется полутоновыми сдвигами по вертикали, создающими эффект расширения звукового пространства за счёт перемещения в нём объёмных звуковых структур, при этом квартет струнных с каждой позицией смещается на ½ тона вверх, а квартет духовых — в обратном направлении. Таким образом, исходные гемитонные комплексы духовых [a–es^1] и струнных [cis^1–as^1] последовательно раздвигают границы звучания: в ц. 9 это [gis–d^1] (духовые) и [d^1–a^1] (струнные), в ц. 9 A — [g–des^1] (духовые) и [dis^1–b^1] (струнные), в ц. 9 D — [e^1–h^1] (струнные).

Тот же конструктивный принцип разрабатывается с первых тактов второй части (ц. 12), когда хроматизированный комплекс [c^1–f^1], озвученный струнным квартетом, начинает «ползти» вниз по полутонам: [h–e^1] в ц. 13 H, [b–es^1], [a-d^1] и [gis-cis^1] в ц. 14, — встраиваясь в общую структуру звуковой ткани, образованную полиритмией фактурных форм, или текстур, — своего рода музыкальный *фроттаж*, скрадывающий различие рельефов (см. пример 118).

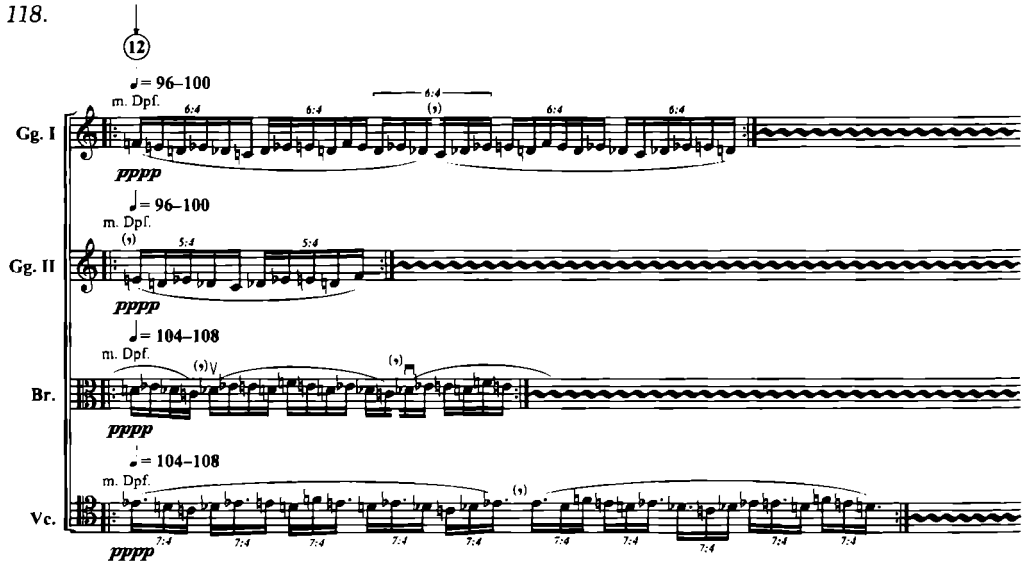
С каждым сдвигом на ½ тона ритмический континуум обнаруживает всё бóльшие сбои — за счёт протянутых длительностей увеличиваются разрывы между мотивами, образующими мелодические линии голосов, вплоть до полного иссякания музыки и её трансформации в слово — текст Фриша (ц. 15).

116.



117.

Параллельно развёрнутым во времени процессам транспозиции и комплементарности, микроуровень музыкальной ткани — разработка и варьирование интонаций, мотивов, ритмических структур — базируется на развитой полифонической технике канона и имитации, а также родственной ей технике производных рядов.

Образцом подобной работы с тематическим материалом является фрагмент совместной игры квартета струнных (ц. 12), о котором шла речь выше. Данный мотивно-тематический комплекс представляет собой четырёхголосный канон, в основе которого лежит ротация звуков, при этом каждая мелодическая линия имеет свою ритмическую организацию.

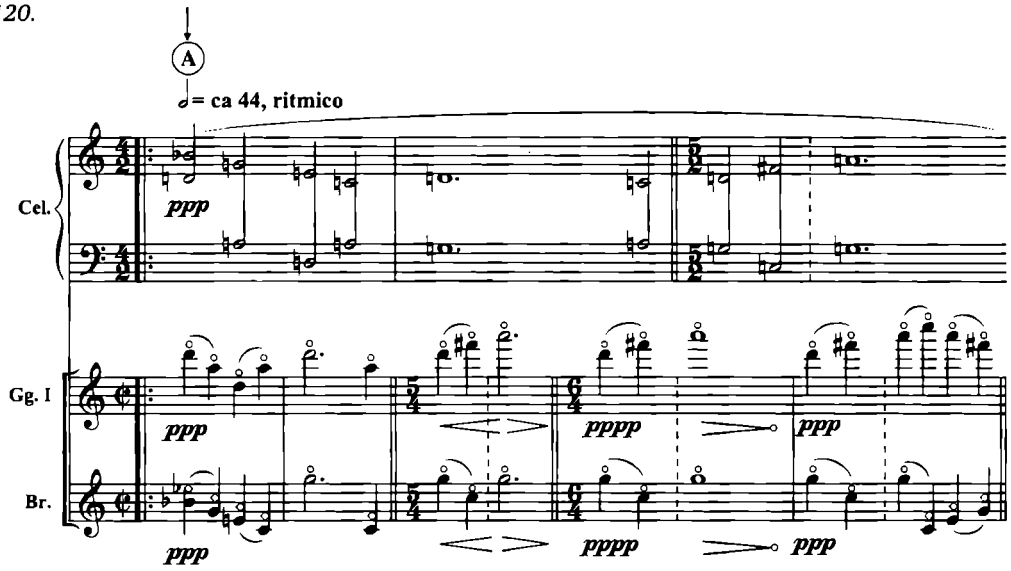
118.

Аналогичным образом структурирован *хорал* струнных (ц. 8 А), образованный ротацией звуков основного мотива и ротацией четырёх сегментов разной ритмической природы:

119.

Интересно, что в ходе транспозиции внутри *хорала* осуществляется ещё одна форма ротации — тембровая, согласно которой, данные ритмические структуры при каждом восхождении на ½ тона сдвигаются на одну партию вниз, тем самым как бы уравновешивая протекающие в разных плоскостях процессы, направленные на модификацию исходного комплекса.

Иной тип полифонического ансамбля представлен началом третьей части — дуэт скрипки и альта, сотканный из натуральных и искусственных флажолетов (ц. 18), воспроизводится челестой в интервальном обращении и ритмическом увеличении (ц. 18 А) (см. пример 120).

Кропотливая мотивная работа, тембровая ротация, варьирование ритмов, полифонические приёмы и техника производных рядов — всё это микроформы претворения ведущего принципа композиции, утверждающего бесконечное обновление *единого в различном* и неисчерпаемое многообразие *разного в едином*. На уровне интонационной структуры произведения цельность обеспечивает производность всех основных мотивно-тематических образований от сцепления тона и полутона — исходной тематической ячейки «Неотвязной мысли»: бесчисленные варианты и вариации 2.1 (1.2), сохраняющие данное семантическое ядро, — это тоже действие центростремительных сил композиции.

120.

«Нет ничего более зыбкого, более эмпирического (во всяком случае, по видимости), чем попытки установить порядок среди вещей»[83] — между случайностью и детерминизмом «Der Stand der Dinge» заключена вселенная, порождающей моделью которой стал наш мир, населённый людьми и вещами, мир, в котором осколки различных историй смешиваются, чтобы сложиться в чью-то биографию. Парадоксальная цельность «сюжета» композиции — в этой веренице незавершённых историй и несостоявшихся встреч, в путанице причин и следствий, в постоянном движении участников действия к гипотетическим интригам и в их бегстве от собственных ролей и функций[84]. Связность фрагментированного текста композиции обеспечивают внутренние критерии звукового мира, имманентно присущие ему законы созидания и разрушения. Опрокинутая логика, хаос бытия — один из способов выражения его множественности. И совсем неслучайны слова А. Роб-Грийе, противника мотиваций и объективаций любого рода, без тени сомнения утверждавшего: «[...] в книге тем больше истинности, чем больше в ней противоречий»[85].

[83] Слова М. Фуко цит. по: [133, с. 32].

[84] Дж. Л. Остин в своём исследовании «Quand dire, c'est faire» («Говорить — значит делать»), посвящённом вопросам современного театра, с долей иронии замечает, что философы «слишком долго считали, будто роль утверждения состоит только в *описании положения вещей* или в *утверждении некоторого факта*, а последнее, в свою очередь, не может существовать, не будучи истинным или ложным» — цит. по: [151, p. 21].

[85] Цит. по: [199].

3. «Tristessa»: жанр как метафора

В творчестве Фараджа Караева имя «Tristessa» носят два сочинения, причём **«Tristessa II»** (1980) парадоксальным образом предшествует **«Tristessa I»** (1982) — казус расхождения нумерологии с хронологией создания объясняется отсылкой к исполнительскому аппарату версий: симфония «Tristessa II» написана для двух оркестров — большого симфонического с парным составом и камерного[86], симфония «Tristessa I» — для одного, камерного оркестра[87]. Замысел обеих композиций связан с личностью Кара Караева: «Tristessa II» посвящена *Отцу. Учителю. Другу*, «Tristessa I» с подзаголовком *Прощальная симфония* являет собой род in memoriam, или скорбной тризны по ушедшему Мастеру — ассоциативное родство с одноименной симфонией Гайдна усилено финальным демаршем музыкантов, оставляющих свои инструменты и один за другим пкидающих концертную площадку. Несмотря на общность музыкального материала, симфонии воспринимаются едва ли не как «разные музыки» — слишком отличны сценическая и тембровая драматургии сочинений[88].

Одним из путей развития симфонии в XX веке стала её постепенная трансформация в собственную жанрово-композиционную метафору. Реализованная в многообразии форм идея *со-звучия* (от афористичных Симфонии А. Веберна и Симфоний духовых И. Стравинского — до «полнометражных»

[86] Оркестр I (симфонический): fl. I, fl. II / picc., 2 ob., 2 cl. in B / 2 cl. bs., 2 fg., 2 c. fg., 4 tr. in C, 4 trb., timp., pt. picc. sosp., g. c., camp., pn., nastro magn. / pn. II ad lib., 16 vn. I, 14 vn. II, 12 vl., 10 vc., 8 cb.

Оркестр II (камерный): fl. III, fl. in G, ob. III, ob. d'am., cl. III in A, cr. di bassetto, 6 cr., camp., vibr., 12 vl.

Премьера «Tristessa II» состоялась 06.11.2006 в Большом зале Московской консерватории имени П. И. Чайковского в рамках XXVIII Международного фестиваля *Московская осень*. Исполнитель — симфонический оркестр Москвы «Русская филармония», дирижёры — Владимир Понькин и Константин Чудовский.

[87] 2 fl., cl. in A (или 3 fl., или fl. и 2 cl., или 3 cl. ad lib.), 2 cr., org. (или 3 cl.), pn. I (для дирижёра), pn. II pr. (с микрофонным усилением), cemb. (с микрофонным усилением), pt. picc. sosp., camp., vibr., nastro magn., 13 vn., 3 vl., 4 vc., 2 cb.

Премьера «Tristessa I» состоялась 07.02.1983 в Большом зале Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова (Баку) в исполнении Камерного оркестра оперной студии Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова под управлением дирижёра Рауфа Абдуллаева. Существует аудиозапись на грампластинке: *Фарадж Караев. Tristessa I (Прощальная симфония)*. Мелодия. С10 28337 002. [М.,] 1989 — и на компакт-диске: *Фарадж Караев. Nostalgia*. Мелодия. MEL CD 10 01023. [М.,] 2006. Исполнитель — Камерный оркестр оперной студии Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев.

[88] В красочной палитре «Tristessa I» отчётливо выделяется голос препарированного фортепиано, усиленный микрофоном, а в камерном оркестре «Tristessa II» — тембровый ансамбль духовых, образованный альтовой флейтой, гобоем д'амур и бассетгорном. Кроме того, один из разделов партитуры «Tristessa I» (ц. 13–24) содержит музыкальный материал, которого нет в другой версии.

полистилистических опусов Ч. Айвза и Л. Берио), концепция одночастной симфонии-*фрагмента*[89] и медитативно-рефлексивный тип симфонизма, индивидуализированные решения в области структуры и символики материала[90], антисимфония (Первая симфония А. Шнитке) и рок-симфония (альбомы групп «Pink Floyd» и «Genesis») — всё это образцы переосмысления исторически сложившейся семантики жанра, лики современной симфонии, неизменно сохраняющей за собой статус носителя мировоззренческой позиции автора[91].

Караевская «Tristessa» в полной мере может быть охарактеризована в категориях жанра-метафоры, в «снятом» виде воспроизводящего концепционную и структурную модель большой симфонии. Традиционная циклическая форма «свёрнута» в одночастную композицию сквозного строения с признаками рондальности как формы второго порядка. Классическая диалектика борьбы и единства противонаправленных тенденций перенесена в плоскость диалога художественных миров, в пространстве партитуры реализованного контрапунктом музыкальных текстов, стилей, способов изложения материала, фактурных и инструментальных комплексов, а в «Tristessa II» — и взаимодействием двух оркестров. Финальное резюме заменено знаком вопроса, прерывающим течение музыки и размыкающим в бесконечность синтаксическую конструкцию сочинения.

Название симфонии, производное от итальянского *tristezza*[92], одновременно служит и знаком конкретизации программного замысла сочинения, и символом самого сокровенного в лирическом даровании его автора. Интертекст обусловлен посвящением и представляет собой музыку трёх прелюдий

[89] Термин А. Ласковой — см.: *Ласкова А.* Одночастная симфония в советской музыке. Истоки и состояние жанра: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1989. Образцами одночастной симфонии являются, в частности, Вторая — Шестая симфонии Г. Канчели, Камерная симфония Н. Корндорфа, Шестая симфония С. Слонимского, Четвёртая и Пятая симфонии В. Сильвестрова, состоящий из шести одночастных симфоний макроцикл А. Караманова «Симфония Победы» и другие сочинения.

[90] Например, у Х. В. Хенце Третья симфония имеет подзаголовок *хореографические сцены*, одноактная опера «Бассариды» представляет собой четырёхчастную вокальную симфонию, а Реквием — *девять духовных симфоний*, Вторая симфония Р. Щедрина задумана как *25 прелюдий для симфонического оркестра*, вокально-фортепианный цикл А. Кнайфеля «Глупая лошадь» — как *симфония из шести частей*. В качестве образцов оригинального жанрового наклонения выделяются *симфонии-мистерии* — симфонические циклы А. Караманова, *симфония-реквием* — Первая симфония А. Локшина, *симфония-месса* и *симфония-ритуал* — Вторая и Четвёртая симфонии А. Шнитке, *симфония-молитва* — Четвёртая симфония Г. Уствольской.

[91] А. Ивашкин вводит термин *морфологический симфонизм*, подразумевая направленность современной симфонии в сторону удаления от синтаксического канона традиционной формы и тенденцию к поиску новых резервов в семантических глубинах самого материала — см.: *Ивашкин А.* Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 1–8.

[92] Грусть, печаль, тоска (*ит.*).

Кара Караева из цикла «24 прелюдии для фортепиано» — соль-диез минор, ля мажор, до-диез минор[93], цитаты акцентируют грани формы и придают ей сходство с масштабным рассредоточенным рондо[94]. В неконфликтности сопоставления музыкальных текстов, олицетворяющих диалог поколений, типов мышления, композиционных систем, — одна из составляющих драматургии «Tristessa». Стереоскопичность этого диалога передана не только инструментальными средствами — сольный рояль / оркестр, — но и с помощью визуально-акустического параметра: прелюдии Кара Караева исполняет на фортепиано дирижёр (в «Tristessa II» — дирижёр большого оркестра), причём в последний раз, сидя за инструментом, он не извлекает ни единого звука, в то время как музыка звучит в магнитной записи[95] — пространственный эффект, создающий иллюзию временно́й удалённости и инородности искажённого динамиком тембра рояля.

Поэтика метафоры явлена самим способом взаимодействия авторского и цитатного материала, продуцирующим слоение содержательной компоненты на действительность и «читаемый» текст, реальность и её отражение, непосредственно переживаемый аффект и эмоцию-реминисценцию, подлинник и тщательно копируемый дубликат. Эти пары антиномий определяют и контекст соотношения двух «музык», и драматургический план слоя заимствованной музыки, звучащей как в живом исполнении, так и в имитирующем его механическом воспроизведении, — возникает типичная *геральдическая конструкция*[96], удваивающая концепт всей симфонии.

Цитирование прелюдий осуществлено по-разному. Прелюдия соль-диез минор, музыкой которой симфония открывается, звучит целиком: первый раздел простой трёхчастной безрепризной формы — у фортепиано, срединный раздел (ц. 1[97]) — у засурдиненного струнного квартета[98] и окончание

[93] Тетрадь III, XVIII; тетрадь II, VII; тетрадь III, XVI.

[94] Возможна и обратная трактовка разделов рондальной формы, когда в качестве рефрена — не тематического, но стилевого и драматургического, — выступает музыкальный материал Караева-старшего. Подобный тип рефренности образует музыка Скерцо Второй симфонии Г. Малера в третьей части Симфонии Л. Берио.

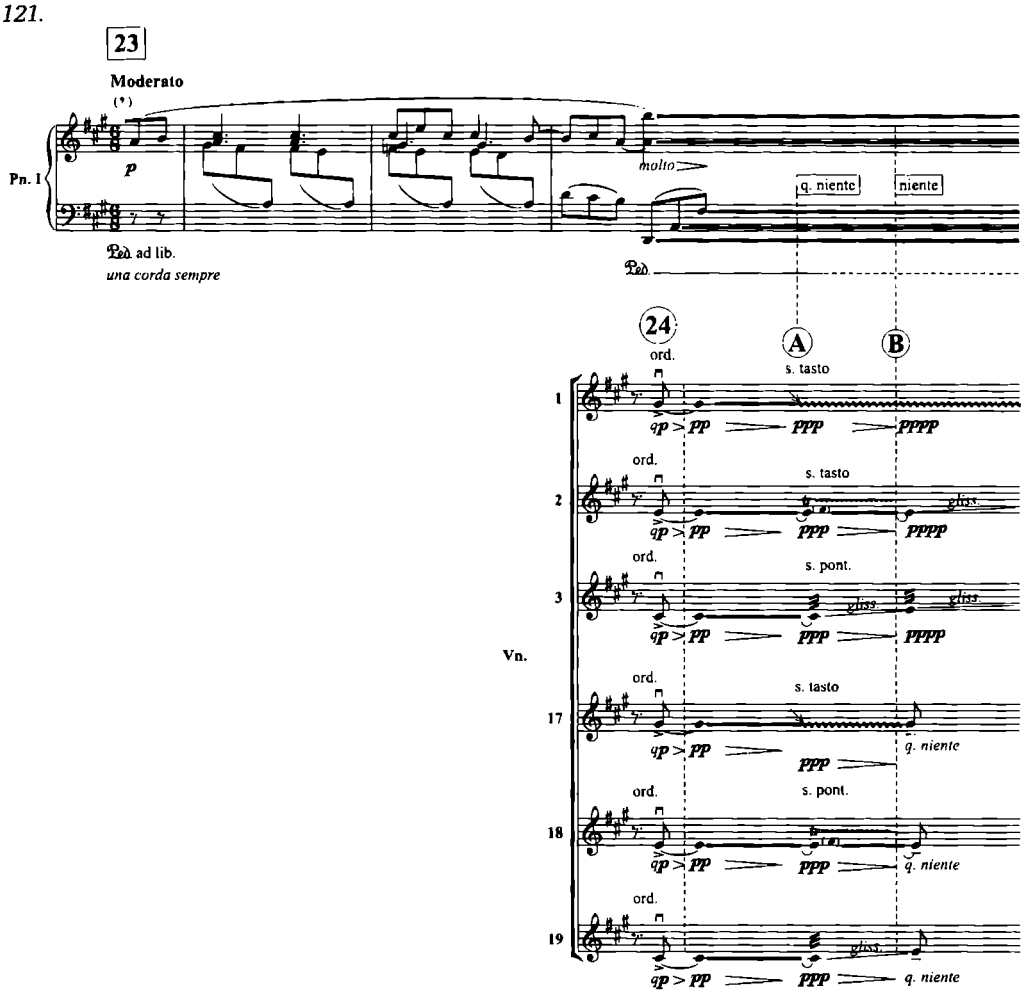
[95] Иллюзорность партии пианиста отражена в специальной графике — выписанных пунктиром ромбовидных «пустых» нотах.

[96] Термин заимствован из геральдики и обозначает воспроизведение внутри герба его точной копии в уменьшенном виде. Применительно к строению художественных текстов используется для констатации структурного (смыслового) изоморфизма двух и более объектов, связанных отношениями «текста в тексте», — иначе говоря, в случае, когда обрамляющий и инкорпорированный тексты несут сходное сообщение. О геральдической конструкции см., в частности: [150, с. 71–90].

[97] Все цифры и нотные примеры даны по авторской партитуре «Tristessa II».

[98] Играют музыканты групп, сидящие за последними пультами, что способствует созданию образа музыки, звучащей будто бы вдалеке, «за сценой», — приём, зеркальным отражением которого в финале станет трансляция записи прелюдии до-диез минор, доносящаяся из стереодинамика.

121.



(ц. 2) — вновь у фортепиано. Изложение двух других прелюдий сопровождается разного рода «торможениями» и «зависаниями», прерываясь и вновь возобновляясь: троекратная попытка нового начала первых пяти тактов прелюдии ля мажор (ц. 21–25, пример 121) и эффект «заскакивания» заезженной пластинки с музыкой тт. 1–12 прелюдии до-диез минор (у автора — *как испорченная грампластинка*, ц. 44 A)[99], повисающей недоговорённым словом, — ещё одна составляющая рамочной структуры «текста в тексте», в «Tristessa I» дополнительно реализуемая средствами инструментального театра: покидание музыкантами сцены как бы визуализирует идею ухода и прощания с ушедшим.

[99] Авторские ремарки: *дирижёр сидит за Piano I, руки находятся на клавиатуре, он готов к игре* — и далее, после вступления Nastro: *снимает руки с клавиатуры… медленно закрывает крышку рояля… сидит в полной неподвижности до окончания музыки за сценой… fine.*

К метаморфозам характерных признаков симфонии в «Tristessa» можно отнести принцип преобразований исходного гармонического лейткомплекса сочинения, частично восполняющий отсутствие традиционной диалектики соотношения тем главной и побочной партий сонатной формы. В качестве лейткомплекса выступает созвучие, образованное соединением двух минорных трезвучий *cis* и *h*[100], — костяк будущего объединённого лада с признаками фригийского *cis* и дорийского *h*. Тембро-фактурные вариации на этот гармонический комплекс становятся содержанием алеаторических разделов, подчёркнутой «атематичностью» линий контрастирующих тематизму караевских прелюдий — так в рамках одного живописного полотна встречаются абстракция и фигуративность. Расслоение музыкальной ткани на разнофактурные типы изложения происходит уже в самом начале сочинения[101], когда последний аккорд прелюдии соль-диез минор гаснет в кластере засурдиненных струнных — созвучии, составленном из неполных трезвучий *cis* и *h*[102]. В ц. 3 в вибрирующих трелях 12 скрипок и 12 альтов звучат уже полные версии этих аккордов — их перетекание из одной тембровой группы в другую сопровождается сменой штрихов на каждый берущийся звук: *sul tasto, ordinario, sul ponticello*, — причём смена эта происходит не единовременно у всей группы, а у каждого из инструментов в индивидуальном порядке.

В ц. 5–9 последовательное вычленение из группового музицирования сольных мелодических линий создаёт эффект мультипликации трелей, заполняющих всё звуковое пространство — вплоть до наступления алеаторического раздела (ц. 10), в котором струнные, постепенно переходя от крупных длительностей к более мелким — выписанное ускорение, — импровизируют внутри заданного звукового комплекса. Параллельно шесть засурдиненных виолончелей плавно скользят *glissando* от трезвучия *cis* к трезвучию *h* и обратно, заставляя звуковую ткань трепетать, неуловимо меняясь в градациях от *p* до *pppp*, — перспектива звукового пространства причудливым образом искажается, первоначальный смысл элементов гармонической системы размывается в пользу фонической составляющей.

В ц. 11 ступенчатое вступление групп скрипок и альтов сопровождается модальным варьированием канонически излагаемой мелодии: каждый вступающий инструмент интонирует её в своей тональности, вовлекаясь в

[100] Композитор вспоминает, что именно это случайное сочетание одновременно взятых звуков на расстроенном пианино в квартире сестры Зули высветило идею и спровоцировало написание «Tristessa II».

[101] До специального указания все ссылки на партитуру будут относиться к Оркестру I (большому симфоническому оркестру), точнее — к его струнной группе, поскольку до начала раздела с двумя оркестрами духовые паузируют.

[102] «Тематичность» кластеров «Tristessa» обусловлена их звуковой изоморфностью гармоническому лейткомплексу сочинения и серийным рядам.

общую разноголосицу постепенного и трудного восхождения к наивысшей точке мелодического диапазона[103]. Момент вступления последней партии скрипок — это и момент смены музыкального материала у виолончелей (ц. 12): один за другим инструменты глиссандируют от *fis*^{1} к *gis*^{2}, заканчивая *ad libitum quasi niente*. В ц. 13, после озвученной ферматы — как прерывание дыхания с последующим выдохом — музыканты, доигрывая алеаторические фрагменты до знака репризы, переходят к выписанным партиям, каждый — в своей тональности, что создаёт эффект неясного, тревожного гомона множества голосов. Музыкальная ткань собрана в трепещущий хроматический кластер (ц. 14), жизнь которого составляют микропроцессы, исследующие глубину звука: застывающие на ферматах трели, глиссандо, скользящие в пределах ¼ тона, динамические затухания / раздувания. Внезапно из гемитонного поля рождается почти тональная музыка с красивыми чистыми гармониями; штрих *sul ponticello* сменяет более отчётливая игра *ordinario*, кристаллизуется основной лейткомплекс сочинения. Возникают интонационно-гармонические и тембровые аллюзии с музыкой балета М. Равеля «Дафнис и Хлоя»[104] — ясно прослушиваемая в верхнем голосе секста довершает эту ассоциацию (см. пример 122).

Как призрачное видение, *quasi*-тональная музыка растворяется в шелестящих флажолетных глиссандо скрипок и небыстрых трелях альтов с эффектом «воя», стенания — этот звуковой колорит становится фоном для введения следующей цитаты. В условиях алеаторической «нестабильности» музыкальной ткани «Tristessa» прелюдии Кара Караева с их мелодико-гармонической и тембровой определённостью воспринимаются как своего рода реальные объекты в странном, ирреальном окружении — так на полотнах бельгийца Поля Дельво[105], одного из любимых художников Фараджа Караева, персонажи из плоти и крови помещены в сюрреалистический, фантазийный контекст.

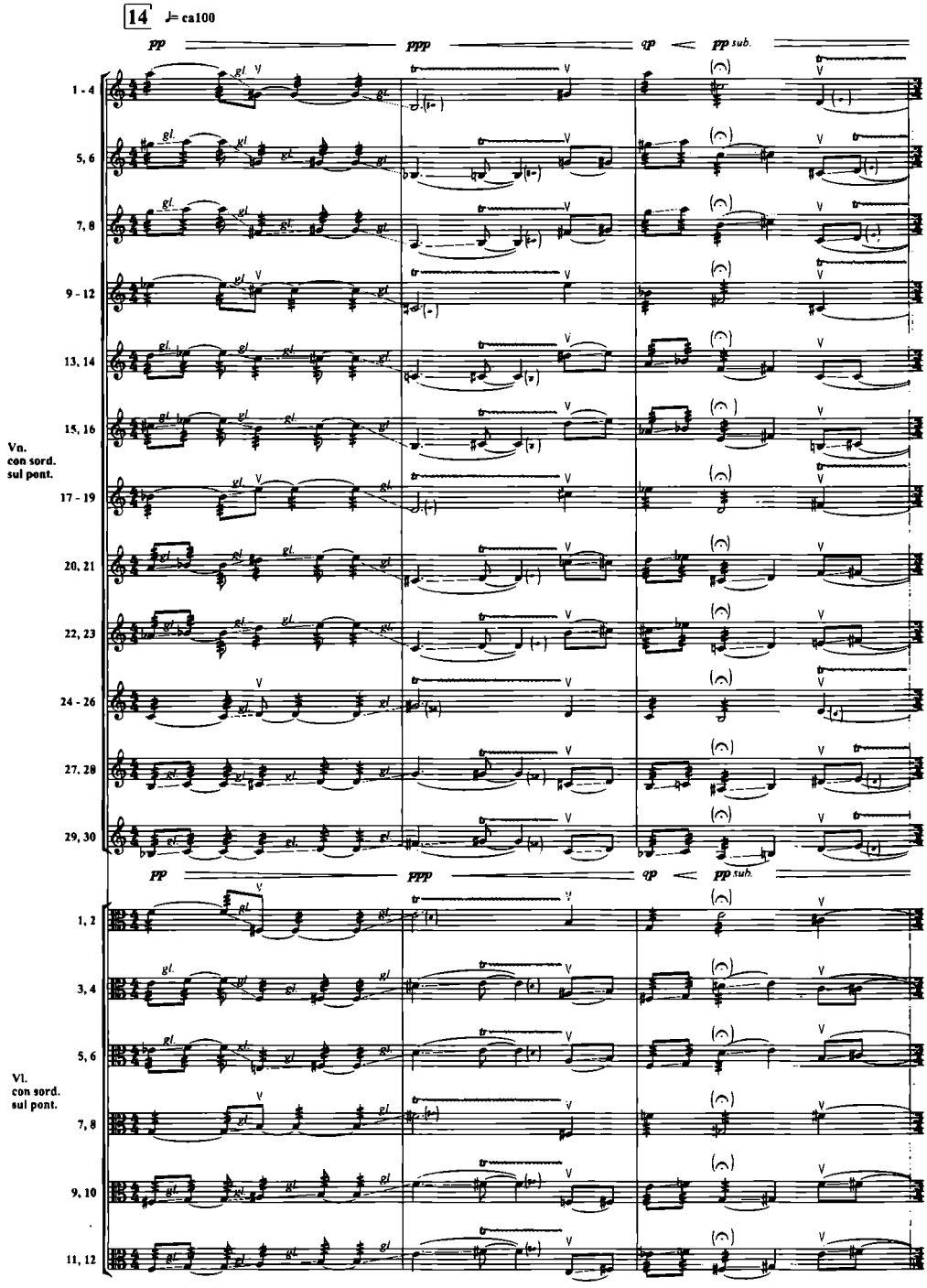
[103] Порядок вступления инструментов: vn. 17–18 — без знаков; vl. 11–12 — один диез; vn. 19–20 — один бемоль; vn. 21–22 — два диеза; vn. 23–24 — два бемоля; vl. 9–10 — три диеза; vl. 7–8 — три бемоля; vn. 25–26 — четыре диеза; vn. 27–28 — четыре бемоля; vl. 5–6 — пять диезов; vl. 3–4 — пять бемолей; vl. 1–2 — шесть диезов; vn. 29–30 — шесть бемолей.

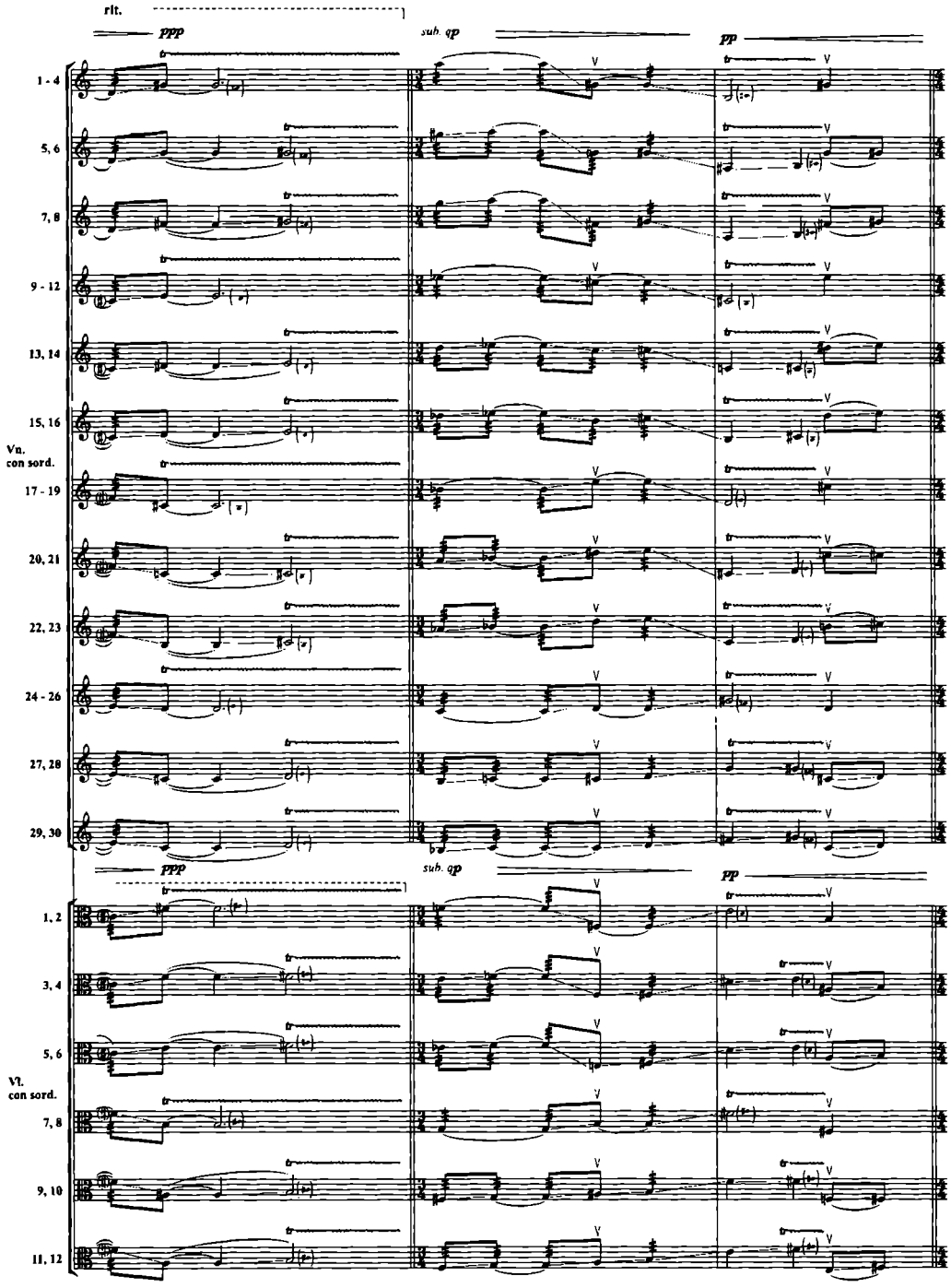
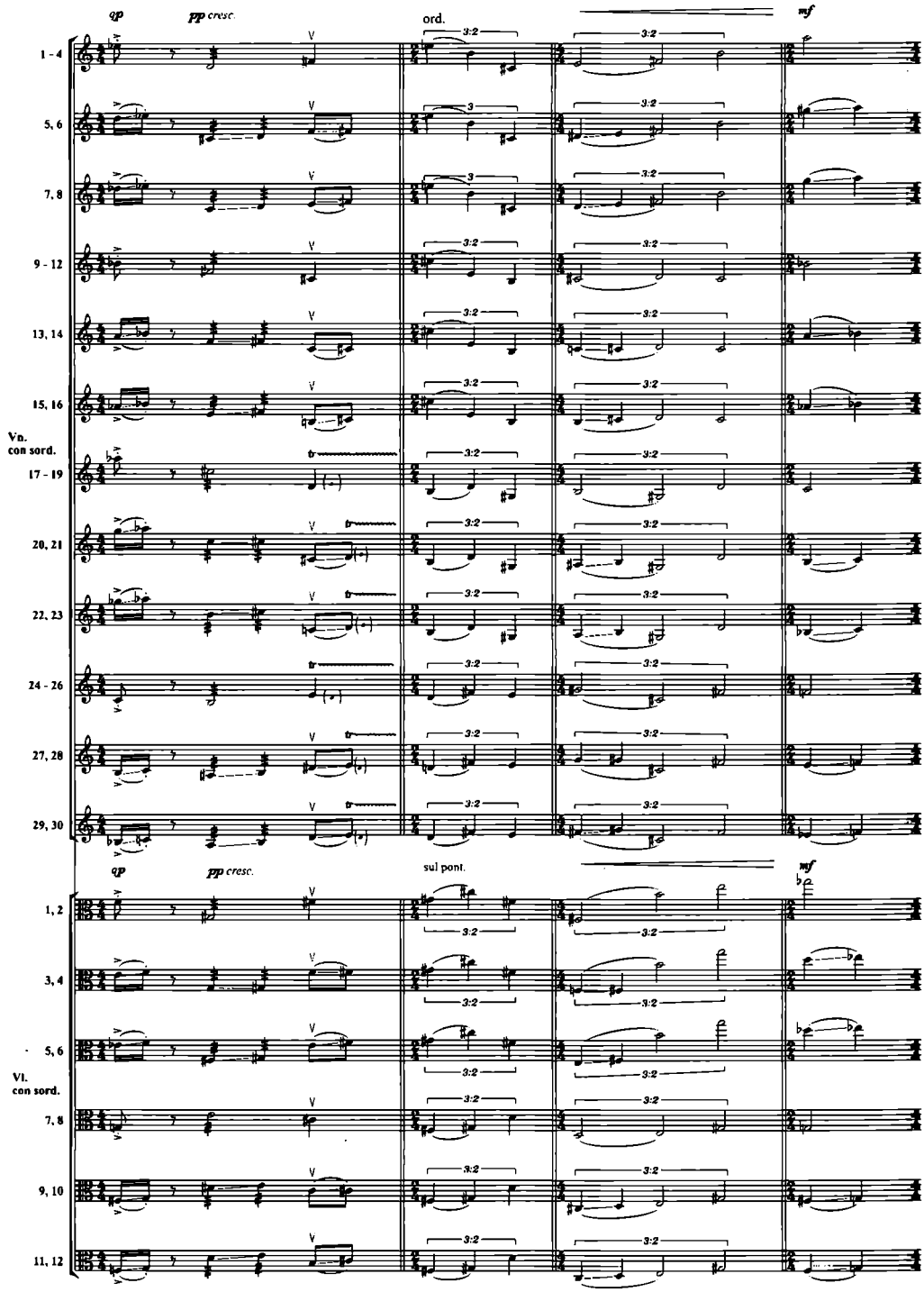
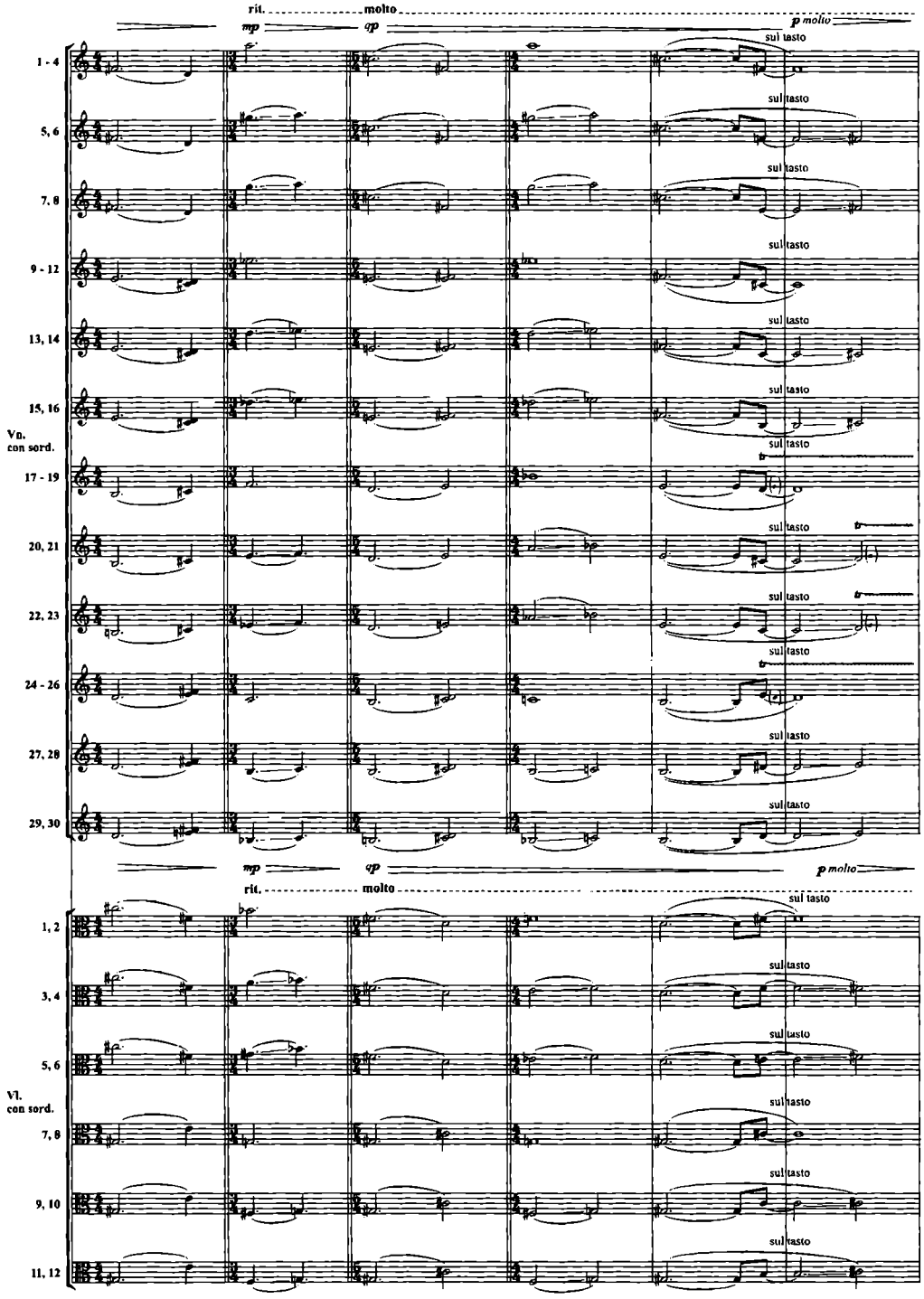
Похожий приём расслоения звуковой ткани использован Ф. Караевым в первой части Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и её камерной версии «1791».

[104] Имеется в виду раздел равелевской партитуры в т. 4 ц. 172–173, озвученный, как и в «Tristessa», группой струнных без контрабасов.

[105] Поль Дельво (Paul Delvaux, 1897–1994) — бельгийский художник, представитель направления сюрреализма, организационно не входивший ни в одно из известных объединений. Характерные мотивы полотен Дельво связаны с изображением сумрачных площадей античных городов или современных вокзалов с застывшими на их фоне человеческими фигурами — обнажёнными женщинами и одетыми в строгие костюмы мужчинами.

122.


14
♩= ca100
pp
ppp
qp
pp sub.
1 - 4
5, 6
7, 8
9 - 12
13, 14
15, 16
Vn.
con sord.
sul pont.
17 - 19
20, 21
22, 23
24 - 26
27, 28
29, 30
1, 2
3, 4
5, 6
Vl.
con sord.
sul pont.
7, 8
9, 10
11, 12

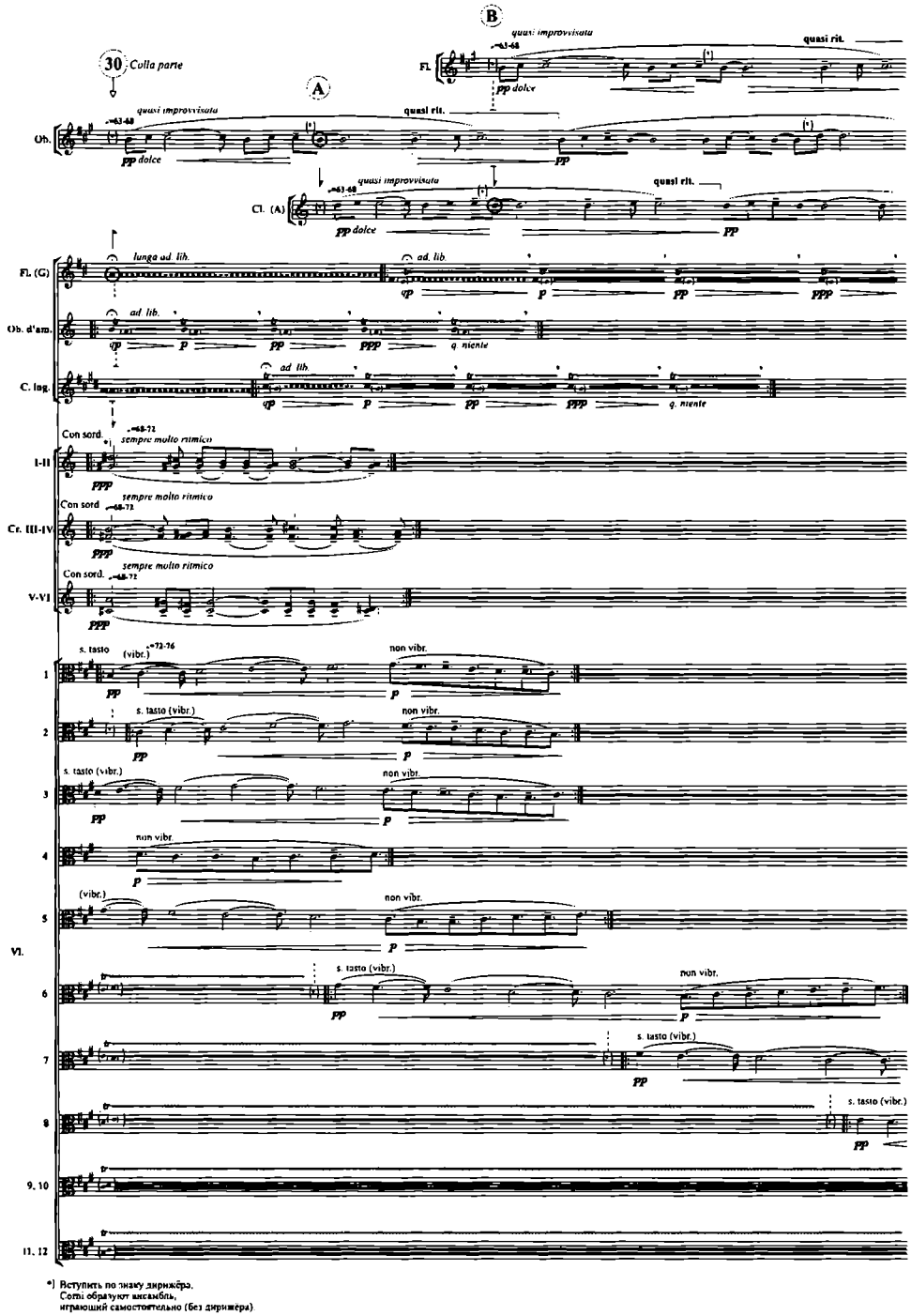

rit.
ppp
sub. qp
pp
1 - 4
5, 6
7, 8
9 - 12
13, 14
15, 16
Vn. con sord.
17 - 19
20, 21
22, 23
24 - 26
27, 28
29, 30
ppp
sub. qp
pp
1, 2
3, 4
5, 6
Vl. con sord.
7, 8
9, 10
11, 12

qp
pp cresc.
ord.
mf
1 - 4
5, 6
7, 8
9 - 12
13, 14
15, 16
Vn.
con sord.
17 - 19
20, 21
22, 23
24 - 26
27, 28
29, 30
qp
pp cresc.
sul pont.
mf
1, 2
3, 4
5, 6
Vl.
con sord.
7, 8
9, 10
11, 12

rit.
molto
mp
qp
p molto
sul tasto
1 - 4
5, 6
7, 8
9 - 12
13, 14
15, 16
Vn.
con sord.
17 - 19
20, 21
22, 23
24 - 26
27, 28
29, 30
mp
qp
p molto
rit.
molto
sul tasto
1, 2
3, 4
5, 6
Vl.
con sord.
7, 8
9, 10
11, 12

С ц. 27 оба оркестра играют в контрапункте, каждый — со своим дирижёром[106], согласно собственной партитуре, следуя законам имманентной драматургической логики.

Музыка Оркестра II организована как волны, фазы, регулируемые симфоническим принципом прорастания и преобразования исходной модели, в данном случае — отрезков объединённого лада cis / h. Знаком начала очередного этапа интонационно-гармонического строительства служит достижение вершины в мелодическом продвижении какого-либо из ведущих тембров.

Преобладает сольно-ансамблевый тип письма — инструменты объединены в группы, внутри которых действуют разнообразные формообразующие закономерности: канон, канон-ротация, «вращение» звуков, ракоход, принцип развёртывания исходной мелодической формулы. В контексте алеаторической фактуры партии всех инструментальных голосов фактически представляют собой импровизации в едином ладовом поле, а музыкальная ткань — поливолновую структуру, формируемую взаимным наложением и разновременной сменой тембро-фактурных и мелодико-гармонических комплексов, каждый из которых обладает собственным хронометражем. Так, в ц. 28–31 взаимодействуют четыре тембровые группы: альтовая флейта, гобой д'амур и бассетгорн (трио I), флейта, гобой и кларнет in A (трио II), шесть валторн и двенадцать альтов. Музыка трио I представляет собой канонически излагаемую мелодию, родственную мелодии канона ц. 11 Оркестра I, — завоевание очередной мелодической вершины в партии гобоя д'амур всякий раз сопровождается «включением» нового тембра. В ц. 30 тематизм этого ансамбля выливается в трели на основе лейткомплекса, а трио II начинает воспроизведение их канона октавой выше. Параллельно группа валторн, поделенная на три пары, интонирует реплики в смешанном ладу, при этом в ц. 30 у пары III–IV звучит *quasi*-цитата музыки балета Кара Караева «Семь красавиц». Своя музыка — и у группы альтов, поочерёдно вступающих с каноническим изложением мелодического

[106] В современной концертной практике достаточно редкий, хотя и не единственный пример — вспомним вторую часть Четвёртой симфонии Ч. Айвза, в исполнении которой участвуют два дирижёра, «Gruppen» для трёх оркестров, «Carré» для четырёх оркестров и четырёх хоров и «Fresco» для четырёх оркестровых групп К. Штокхаузена, «Trois poèmes d'Henri Michaux» В. Лютославского (два дирижёра — хоровой и оркестровый), «Availiable Forms II» Э. Брауна для двух оркестров, «Poésie pour pouvoir» П. Булеза для трёх оркестровых групп и магнитной ленты, «Star-Child» Дж. Крама для сопрано, детского и мужского хоров, колоколов и симфонического оркестра (четыре дирижёра), «Duel» и «Stratégie» Я. Ксенакиса для двух оркестров, «Antiphony I» и «Desert Forest» Г. Бранта для пяти оркестровых групп и его же «Trinity of Spheres» для трёх и «Plowshares and Swords» для девяти оркестровых групп, «Невидимые хоры» из «Четверга» К. Штокхаузена (несколько дирижёров). У Ф. Караева приём слоения оркестра на группы с единовременным управлением разными дирижёрами воспроизведён ещё в двух опусах в жанре инструментального театра: «Der Stand der Dinge» (четыре дирижёра) и «В ожидании...» (два дирижёра).

123.

*) Вступить по знаку дирижёра.
Сотні образуют ансамбль,
играющий самостоятельно (без дирижёра)

образования из 10 звуков в амбитусе *h–gis*[1], генетически родственного мелодии обоих духовых трио, причём вторая половина этого мелодического фрагмента представляет собой ракоход первой. Каждый из инструментов 1–5, сохраняя контуры ритмического рисунка (пропорционально укрупняемого с каждым новым вступлением), начинает изложение мелодии со следующего звука, что, соответственно, сокращает её протяжённость на 1, 2 и более звуков. В изложении альтов 6–10 секции мелодии меняются местами: начиная с ракоходной части и соблюдая тот же принцип вступлений, эта группа воспроизводит затем первую половину мелодии. Альты 11–12 повторяют мелодический путь альтов 1–2. Таким образом, тема почти зримо «вращается», укрупняя заложенный в её мелодической структуре круговой принцип[107].

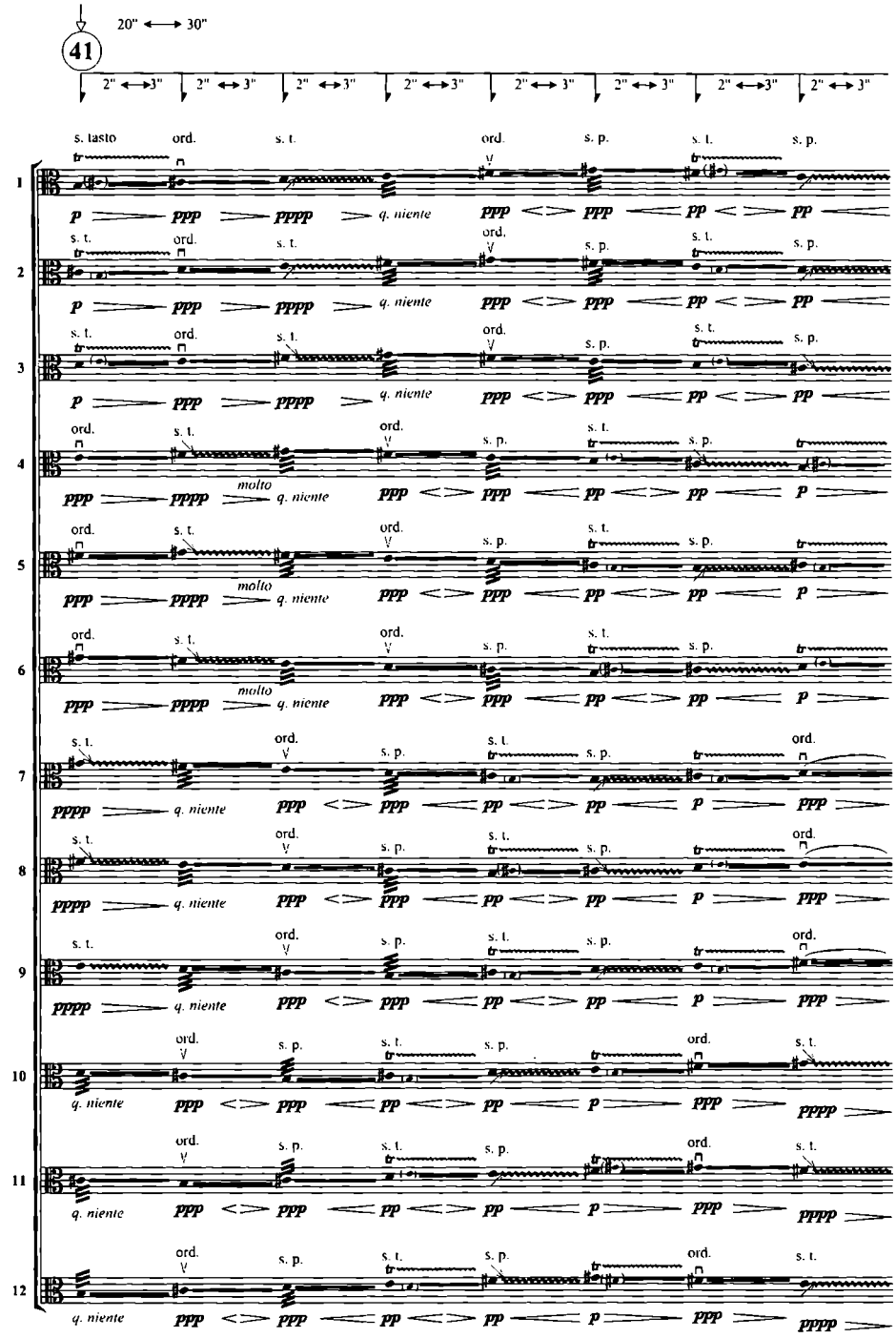
В последующих разделах партитуры тематический материал указанных четырёх тембровых ансамблей развивается, образуя новые сочетания: отмечу паттерн трио I в ц. 31 — гармонические вертикали, основанные на чередовании аккордов лейткомплекса, повторение которых сопровождается тембровой ротацией звуков; ритмически выровненный контрапункт ротационных вариантов продвижения мелодии альтов в ц. 32; разнопропорциональный канон звуков лейткомплекса в ц. 33 и скольжение инструментальных голосов трио I по звукам лейткомплекса в ц. 34, сопровождающееся ротацией ритмических групп. Как и прежде, принцип смены фактурно-тематических образований или вступление нового тембра регулируются достижением наивысшей точки в мелодическом «плетении» одного из солирующих голосов. Собственно, каждый из четырёх тембровых ансамблей и представляет собой *солиста* в той степени, в какой комплекс ротационных трансформаций выполняет функции *темы*, — ещё одна метаморфоза традиционной симфонической категории.

Тесситурное пространство последних страниц партитуры Оркестра II расширяется, впуская новые тембры вибрафона и колокола, после чего все инструментальные голоса последовательно «выключаются», заканчивая игру *ad libitum quasi niente* одновременно с «повисанием» на звуках трезвучий cis-moll и h-moll. В ц. 40–43 группа альтов с вариациями воспроизводит материал из ц. 3–9 Оркестра I — гаммообразное трелевидное движение по звукам лейткомплекса, сопровождаемое сменой штрихов на каждый берущийся звук (см. пример 124).

Эта музыка длится до конца с последовательным увеличением протяжённости звуков (от 1" до 5"). В ц. 43 остаются только три инструмента, два из которых прекращают игру одновременно с виртуальным вступлением

[107] В масштабах данного раздела принцип канонического вступления голосов с последующим алеаторическим «вращением» тематизма актуален для всех групп инструментов, включая cr. I–VI и vl. 1–12, — размещённая в тексте условная схема 123 представляет совокупный музыкальный материал, звучащий в ц. 30.

124.



фортепиано I (ц. 44), а третий — альт 11 с протянутым звуком *gis* — в момент вступления магнитной ленты (ц. 44 A)[108].

Всю вторую половину партитуры, начиная с ц. 27, на звучание Оркестра II накладывается звучание Оркестра I[109] — образующие этот контрапункт пласты разнятся не только музыкальной драматургией, но и системой звуковысотной организации. Звуковая ткань Оркестра I соткана на основе иных, нежели в Оркестре II, закономерностей, обусловленных действием принципов свободной гемитоники и серийности. Ладово-гармоническое размежевание заявлено уже в начальном «крике» — врезке *fff* в т. 27: звуки *c–es–f–g–a–b*, не входящие в лейткомплекс сочинения, как будто вытесняют основную гармонию — раскрывается звуковая «бездна», поглощающая всё и вся. В дальнейшем аналогичные туттийные вторжения в тянущееся тихое континуо Оркестра II учащаются, укрупняясь в масштабе и постепенно выходя на первый план — с тем, чтобы после кульминации так же последовательно истончаться, уступая звуковое пространство Оркестру II.

Помимо собственной звуковысотной системы, музыка Оркестра I организована в соответствии с иными, по сравнению с Оркестром II, ритмическими и тембровыми закономерностями: мелкие длительности, стремительное вихревое низвержение — вместо медленного и трудного мелодического восхождения, очень высокие и очень низкие струнные и духовые, гулкие мембранофоны — вместо тесситурно выровненного инструментария. Добавим к этому иную динамическую картину: движение, направленное от взрыва *ff* к тающему *pp* — вместо доминирующей тихой, «фоновой» звучности. Общими моментами являются принцип выделения ансамблей: например, трио бас-кларнета / двух контрфаготов в ц. 29, тембровый комплекс флейты / флейты-пикколо / двух гобоев в ц. 30, там же — четыре засурдиненные трубы, два бас-кларнета / два фагота / два контрфагота в ц. 31 и т. д., — а также техника канонов, *quasi*-канонов и звуковых ротаций внутри инструментальных групп.

Серийная система базируется на четырёх рядах и комплексах их трансформаций: в то время как 12-тоновые ряды — исходный (P) и производный от него квинтовый (5P)[110] — выполняют чисто техническую функцию прекомпозиционного материала, выведенные на основе квинтового 8-тоновые ряды NP и NNP реально участвуют в формировании звуковой ткани сочинения. Ниже

[108] В «Tristessa I» постепенный уход музыкантов за сцену начинается в ц. 68 партитуры: вначале оставляет свой инструмент vn. 13, затем cr. I, vn. 9–12 и т. д. В ц. 76 выключается мотор органа и органист покидает сцену. Последним уходит альтист (vl. 3), так же, как и в «Tristessa II», прекращающий игру (здесь — тянущийся звук *e*) сразу после вступления Nastro.

[109] В партитуре «Tristessa I» началу этого раздела соответствует ц. 42 — функции Оркестра II здесь выполняет инструментальный ансамбль org. (или 3 cl.), 2 fl., cl. in A, 2 cr., 3 vl., vibr., camp.

[110] Процесс образования ряда 5P иллюстрирует схема 176 на с. 432 в разделе III.4.

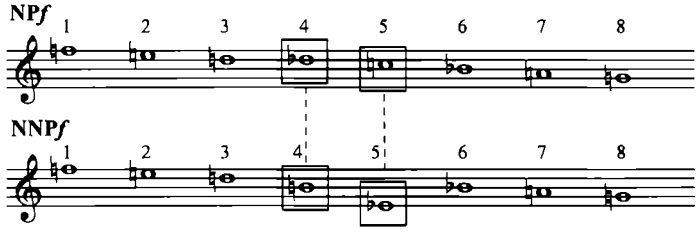
воспроизведён порядок выведения рядов NP*f* и NNP*f*[111], принцип функционирования которых иллюстрирует музыкальный материал ц. 28 партитуры:

— из трёх минорных трезвучий *g*, *a* и *b*[112] образуется ряд NP*f*;

— фиксируются четыре звука, оставшиеся за пределами ряда NP*f*, однако имеющие свою нумерацию в ряду 5P*cis*: *h* (4), *dis* (5), *fis* (10), *gis* (11);

— путём замены в ряду NP*f* четвёртого и пятого звуков на четвёртый и пятый звуки ряда 5P*cis* выводится ряд NNP*f*:

125.



— звуки с порядковыми номерами больше 8 выносятся «за скобки»: в определённом разделе партитуры с них либо начинаются вступления скрипок, либо они входят в мелодические фигурации скрипок. В ряду NNP*f* это *fis* (10) и *gis* (11) — см. пример 126 (ц. 28).

В данном примере сцепление рядов происходит по следующей схеме:

vn. 1–6: NRI*as* + NRI*f* + NRI*fis*
vn. 7–12: NRI*fis* + NRI*as* + NRI*f* (начинается со звука *gis*)
vn. 13–16: NRI*f* + NRI*fis* + NRI*as* (начинается со звуков *gis* и *fis*)

Аналогичным образом в этом же разделе организована групповая игра виолончелей и контрабасов:

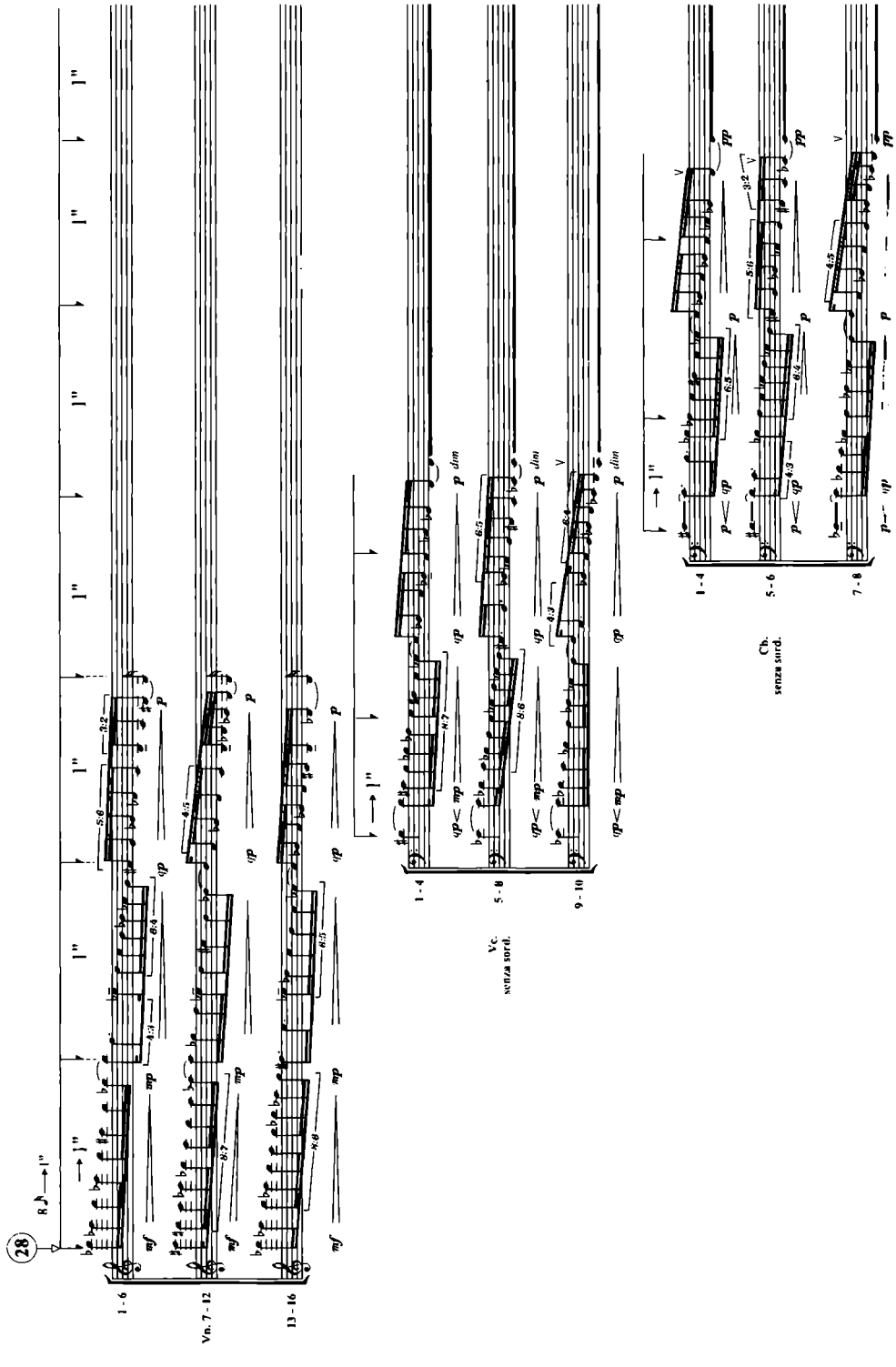
vc. 1–4: NRI*cis* + NRI*es*
vc. 5–8: NRI*c* + NRI*cis*
vc. 9–10: NRI*es* + NRI*c*

cb. 1–4: NRI*cis* + NRI*es*
cb. 5–6: NRI*c* + NRI*cis*
cb. 7–8: NRI*es* + NRI*c*

Основой структурирования звуковой ткани становятся ротация рядов и принцип «мостов», а также комбинации рядов на основе общности

[111] Тон *f* является главным тоном рядов NP и NNP, а тон *cis* — главным тоном исходного ряда P и квинтового 5P, тем самым заявляя до-диез минор в качестве главной тональности всей симфонии.

[112] Эти ноты звучат у скрипок в ц. 27 при переходе к разделу с двумя оркестрами и составляют половину кластера, «разъедающего» основную лейтгармонию симфонии.

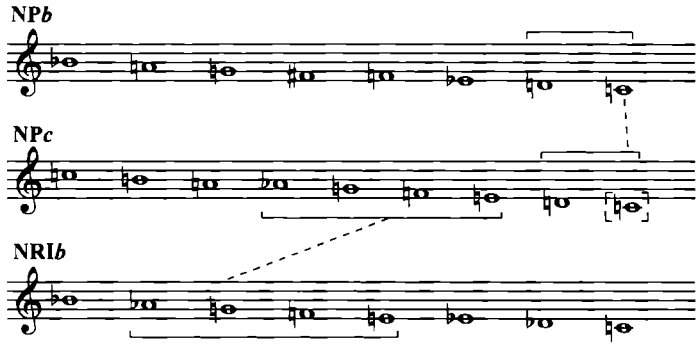


126.

звукорядов. Последний из указанных способов демонстрирует серийная схема взаимодействия четырёх тромбонов в ц. 30 — мелодика этого фрагмента строится как объединение рядов NP*b* и NRI*b* с различными фрагментами ряда NP*c* (см. схему 127):

I: NRI*b* + NP*c*
II: NP*b* + NP*c*
III: NP*b* + NP*c*
IV: NRI*b* + NP*c*

127.

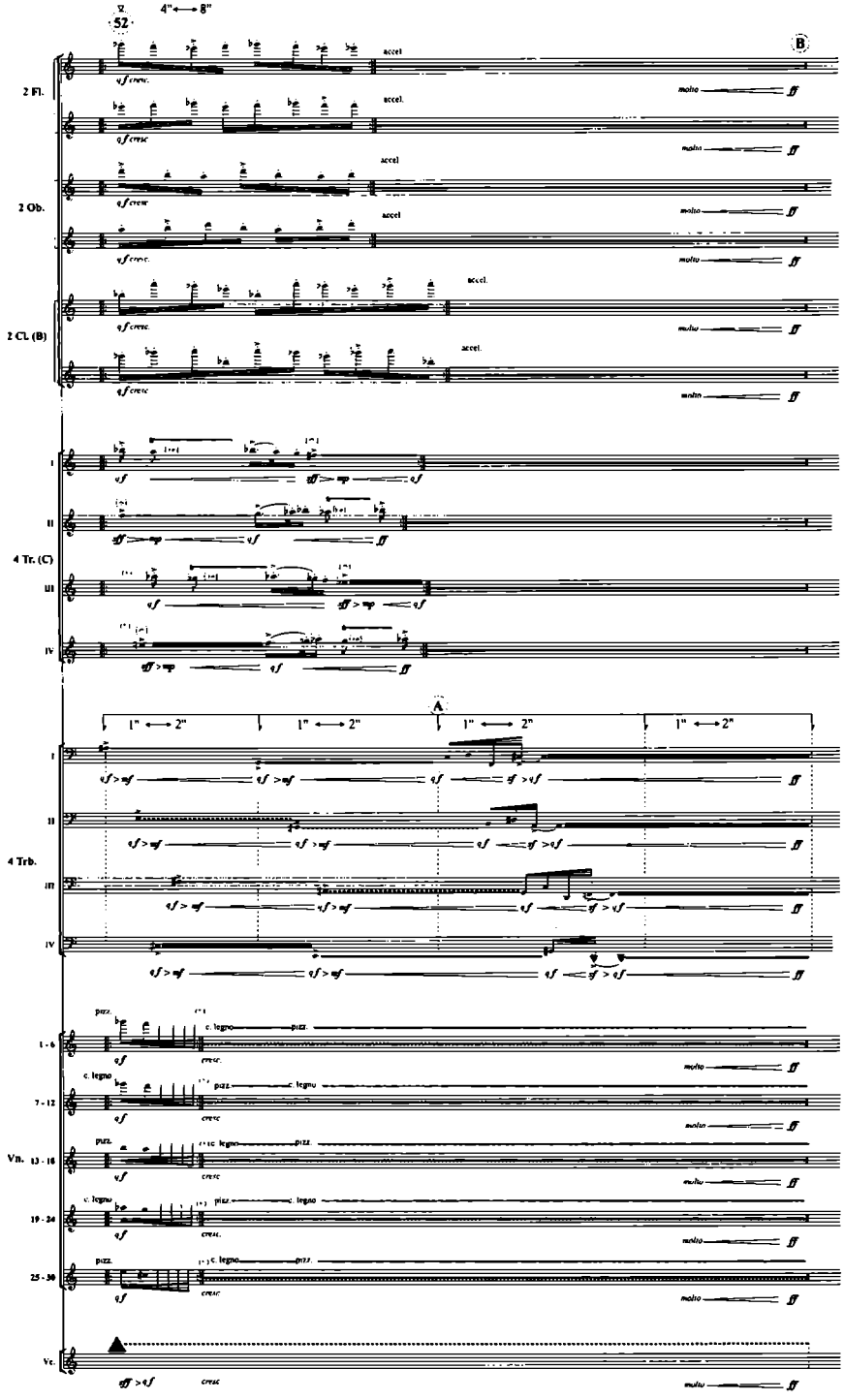


Серийная комплементарность определяет суть гармонических процессов в масштабе всей партитуры Оркестра I. Хроматические кластеры сформированы собранными в звуковые вертикали рядами, линейные варианты которых демонстрируют мелодические структуры, нередко представляющие собой гемитонные восхождения в пределах трёх и более октав, как, например, у группы скрипок в ц. 56 — сцепление рядов, основные тоны которых связаны полутоновым прилеганием: NI*es* – NI*d* – NI*f* – NR*e*.

Драматургический план музыки Оркестра I основан на чередовании туттийных «взрывов» с разными оттенками нюанса *f* и тихих угасаний, перемежаемых *lunga*-ферматными паузами и молчанием tacet — пароксизмы отчаяния сменяет отрешённость и скорбное беззвучие. «Врезки» tutti характеризует различная фактурная организация тембровых комплексов: деревянные духовые — «колющая» стаккатная игра / скачки в высоком регистре; медь — протянутые звуки / репетиционные формы повторения звуков / гемитонное «плетение»; скрипки и альты — «воющие» переходы *glissando* от звука к звуку; виолончели и контрабасы — хроматические восхождения в пределах двух и более октав[113]. Тематический материал тембровых комплексов организован в алеаторические структуры, внутренним содержанием которых становится каноническое изложение различных форм серийных рядов (см. пример 128).

[113] В «Tristessa I» фортепиано I и чембало играют кластерами.

128.


52
4" ⟷ 8"
B
A
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (B)
4 Tr. (C)
4 Trb.
Vn. 1 - 6
7 - 12
13 - 18
19 - 24
25 - 30
Vc.
accel.
molto
1" ⟷ 2"
pizz.
c. legno
creac.

В ц. 33 и 48 у тромбонов звучит собранный в аккорды гармонический комплекс, предвосхищающий будущую цитату, прелюдию до-диез минор[114], — отзвуком эхо повторяют его струнные.

В ц. 55–62 новая череда динамических «взрывов» раздвигает границы звукового пространства до крайних пределов, используя радикально экспрессивные приёмы инструментальной игры: *glissandi* низких деревянных духовых, тромбонов и большого барабана, гемитонные восхождения скрипок, кластерные трели виолончелей и контрабасов, мелодическое скандирование высокого дерева и меди (см. *Приложение III–8* — ц. 59–60). Завершая игру *ad libitum*, Оркестр I остаётся на сцене безмолвным свидетелем временно́го play-back Оркестра II — игры в диалог с некогда высказанным и воспроизводимым ныне магнитной лентой[115].

«Музыкальная форма терпит катастрофу» — образная сентенция А. Шнитке, высказанная в отношении Скерцо Симфонии Л. Берио[116], могла бы стать резюмирующей характеристикой процессов дестабилизации, во второй половине XX века затронувших жанровую систему музыки в целом. Сохраняя концептуальную преемственность с прототипом симфонии-драмы, караевская «Tristessa» преодолевает стереотип классической многочастной структуры, вместе с синтаксической идеей оспаривая и традиционную симфоническую диалектику борьбы сил действия и контрдействия.

В «Tristessa» есть протест, боль, страдание и горечь от невозможности удержать, продлить, изменить и спасти — активный, действенный аспект драматургии заключён именно в этих сгустках *слишком человеческого*, вторгающегося в медитативную канву музыкального развёртывания. В этой связи рассредоточенная рондальность, надстраивающаяся над одночастностью симфонии формой второго порядка, становится метафорическим выражением не противостояния, но диалога. Диалога творческих систем, стилей, персоналий, поколений, мировоззрений. Диалога, которому задано начало, но не определён конец. Диалога, не исчерпанного, но оборванного в пустоту, отсюда — незавершённость «сюжета», и, как следствие, — открытость конструкции вовне, замена финала кодой, результирующего вывода — рефлексией. Собственно, и сама рондальность — всего лишь метафора, разновидность проявления интертекстуальных взаимодействий на уровне композиционных принципов, показатель глубины и многослойности текста, способного моделировать ту или иную структурную схему в качестве

[114] В «Tristessa I» этот материал содержат фрагменты партии фортепиано II, усекаемые с каждым очередным проведением.

[115] Вспоминается пьеса С. Беккета «Последняя лента Крэппа», герой которой диалогизирует с собою прежним — включая магнитную ленту с записью собственного голоса и периодически комментируя услышанное. В последний раз губы старого Крэппа шевелятся, не издавая ни единого звука.

[116] Цит. по: [144, с. 91].

«посредника» в отношениях с реальностью[117]. Реальность вступает в сочинение вместе с уходом музыки — не случайно мотив ухода центрирует концепцию «Tristessa», — воплощаясь в образе дирижёра, неподвижно сидящего перед закрытым роялем, в фигурах музыкантов, один за другим покидающих сцену, в механическом потрескивании старой пластинки, которое равнодушно воспроизводит плёнка, в свою очередь, транслируемая с помощью стереодинамика, — стёртая копия, эпилог неоконченной драмы, магриттовское *окно* на стыке мира живых и мёртвых.

Смещение традиционной функциональности свойственно и области тематических процессов «Tristessa». Семантикой темы наделяется не отдельное мелодико-гармоническое образование, но целый комплекс серийных, полифонических и иных преобразований внутри той или иной инструментальной группы, трактованной в качестве солиста. Соответственно укрупнён и профиль тематических взаимодействий: контраст вынесен на уровень стилистики, тембра, динамики, типов фактурного изложения. Наиболее масштабной формой выявления тематической и образной полярности становится коммуникация двух оркестров — наложение в относительно автономном режиме взаимоисключающих характеристик: структурной континуальности и дискретности, эмоциональной сдержанности и импульсивности — и далее, двигаясь по линии расслоения параметров тембра (камерная звучность и туттийная оркестровая игра), звуковысотности (смешанная диатоника и серийность), фактуры (разреженность и плотность), динамики (тихая музыка и область *f*). В условиях сонорно-алеаторической ткани разработочный принцип подменяется методом вариантно-вариационного преобразования тематизма в сочетании с техникой полифонии — тематические процессы затрагивают не столько сферу интонационности, сколько области тембра, ритма, фактуры.

«Строить новый мир» — знаменитое высказывание Густава Малера, определяющее суть и миссию симфонизма, актуально и сегодня, когда от жанра симфонии уже не требуют следования классическому канону, когда приемлемы любые альтернативные композиционные и драматургические решения, любые выразительные и исполнительские средства, когда утверждением жизнеспособности жанра становится его радикальное переосмысление — вплоть до воссоздания в облике аллюзии или метафоры.

[117] Графическим выражением сквозной структуры «Tristessa» могла бы стать линия, тогда как форма рондо традиционно ассоциируется с кругом, — пересечение этих геометрических символов схематически отображает композиционную структуру симфонии.

4. «(K)ein kleines Schauspiel...»: в зеркале языковых игр

«(K)ein kleines Schauspiel...» («Маленький (не)спектакль...») для басовой флейты и двух гитар на тексты Эрнста Яндля (1998) продолжает линию караевских композиций в жанре инструментального театра[118]. Сочинение посвящено первым исполнителям — швейцарским музыкантам, солистам Ensemble TaG: флейтистке Сюзанне Хубер (Susanne Huber) и гитаристам Саюри Такахама (Sayuri Takahama) и Кристофу Яггину (Christoph Jäggin)[119].

Три части: *Preambula — Lied ohne Worte... mit Wörtern — Postskriptum*[120] — представляют собой три коммуникативные модели, три версии полилога в контексте языковых игр. Содержащийся в названиях опуса и его отдельных частей намёк на смысловую неоднозначность усилен абсурдистским текстом Яндля, который произносится музыкантами во время исполнения, — спустя шесть лет после написания «Der Stand der Dinge» композитор вновь обратился к творчеству мэтра европейской саунд-поэзии, мастера параномазии и ономатопеи, заимствовав поэтические тексты из книги «Sprechblasen» («Речевой пузырь», 1957–1967): «Reihe» («Ряд»), «Martyrium Petri» («Мученичество Святого Петра») и «Redensart» («Поговорка»)[121].

Являясь одной из фундаментальных категорий постмодернистской эстетики, совокупное понятие *языковых игр* репрезентирует себя в качестве одного из способов реализации бытия слова и бытия человека, с успехом осуществляясь как в формах лингвистики, так и в формах самой жизни, — иными словами, реальность воспринимается нами только через призму языка, а языковые механизмы проясняют себя в речевых актах и сопровождающих их действиях[122]. Особой проекцией вербальной системы конвенциональных правил может считаться и

[118] К моменту создания «(K)ein kleines Schauspiel...» уже написаны «Tristessa I» и «Tristessa II», «В ожидании...», «...a crumb of music for George Crumb», «Der Stand der Dinge» и «Ist es genug?..».

[119] Премьера «(K)ein kleines Schauspiel...» в исполнении Ensemble TaG состоялась 07.10.1998 в Швейцарии (Winterthur, Theater am Gleis).

[120] Преамбула — Песня без слов... со словами — Постскриптум (*нем.*).

[121] Поэтические оригиналы и их русскоязычные переводы размещены в *Приложении II–5*. У Ф. Караева есть ещё одно сочинение, в котором использованы тексты Яндля, — «schnell zu/g vergangenheit, oder ist eine alte musik schon/auch k/eine musik?/!» для трёх групп инструментов (2010).

[122] Именно на таком понимании основана языковая концепция основоположника термина Л. Витгенштейна, сформулированная им в «Философских исследованиях» 1953 года и получившая развитие в недрах «лингвистической» ветви аналитического направления европейской философии (Х. Г. Гадамер, Ж. Делёз, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ю. Кристева): «Представить себе какой-нибудь язык — значит, представить некоторую форму жизни»; «Термин «языковая *игра*» призван подчеркнуть, что *говорить* на языке — компонент деятельности, или форма жизни» — цит. по: [25, с. 86, 90].

язык музыки с его речевой грамматикой, подчиняющейся внутренней логике, — звуковая «мимика» и инструментальная «жестикуляция», апеллирующие к гиперпониманию, или интерпретации с позиции плюрализма смыслов.

История культуры — и история культуры XX века в частности — нередко свидетельствует о том, что наряду с формированием текстов в соответствии с установленными законами возможен и обратный процесс, когда сами правила выводятся из неких универсальных интеллектуальных образований — Ю. Лотман называет такие тексты «неправильными», «незакономерными» с точки зрения существующих норм. Эти *целесообразные неправильности*, предполагающие в отношении себя презумпцию осмысленности, и выступают в функции собственно *новых* текстов, т. е. таких сообщений, «которые не возникают в результате однозначных преобразований и, следовательно, не могут быть *автоматически* выведены из некоторого исходного текста путём приложения к нему заранее заданных правил трансформации»[123]. Одним из необходимых условий рождения новой текстовой реальности является внутренняя неоднородность структуры, её многоязычие, базирующееся на системе коммуникативных связей и неточных, условно-адекватных языковых транскрипций. Таким образом, семантическое образование, претендующее на новизну, выступает в функции *метаязыкового описания* — вовлечённые в интеграционный процесс нерядоположные, взаимно непереводимые языки мыслятся как некое целое. При этом сохраняется индивидуальная спецификация компонентов этого условного единства — являя себя в разного рода семиотических коллизиях и драмах, внутренняя конфликтность текста обеспечивает динамику его функционирования в культуре.

Коммуникация актёров инструментального действия становится основой текстопорождающего процесса караевской композиции, каждый элемент которой превращается в игровой ход в контексте со-бытия с Другим и обусловленности Другим, — гадамеровская *игра речей и ответов* с изначальной установкой на полноту понимания. Сама возможность такого взаимопонимания составляет фабулу пьесы, предмет и проблему сценического «обсуждения», реализуемого персонажами в формах ансамблевого и *quasi*-ансамблевого музицирования — метафоры экзистенциального взаимодействия в условиях «коммуникативного существования».

Ф. К.: Это сочинение могло бы иметь совершенно иное название: «Три картины Рене Магритта, которые никогда не были им написаны». Почему именно Рене Магритт?

На первый взгляд, этот большой Мастер изображал на полотнах самые обыкновенные предметы — вот паровоз, вот камин, вот цветочная корзина... Портрет, обнажённая женщина, лошадь,

[123] Цит. по: [78, с. 35].

рыцарь. Но так ли проста его живопись, как это может показаться дилетанту? Нечто необычное и даже ошеломляющее есть в симбиозе вступающих в противоречие и абсолютно не корреспондирующих друг с другом предметов. И можно ли выразить подобное в музыке, использовав простые формы — вальс, марш или песню, — путём их необычного сопоставления друг с другом? Вот вопрос, занимавший меня при написании этого сочинения.

Начальные такты *Preambula* экспонируют участников действия и первичную расстановку сил, выраженную формулой 1 + 2: басовая флейта и две гитары — именно таким образом позиционирован музыкальный материал этой части. Тон и характер диалогу задаёт Флейта[124]: её чётко метризованная ритмоинтонация, сформированная разными способами извлечения звука *c* (раздувание / затухание, флажолетное *frullato*, губное *glissando*), становится импульсом, порождающим единообразие гитарного скандирования, — ритмический и текстовый унисон, скорее, намекает, нежели напрямую указывает на марш как жанровую первооснову. Хроматическая двенадцатитоновая система складывается на основе принципа звуковой комплементарности — закономерность постепенного «достраивания» гармонического поля до двенадцатизвучия будет выдержана и в дальнейшем[125] (см. пример 129).

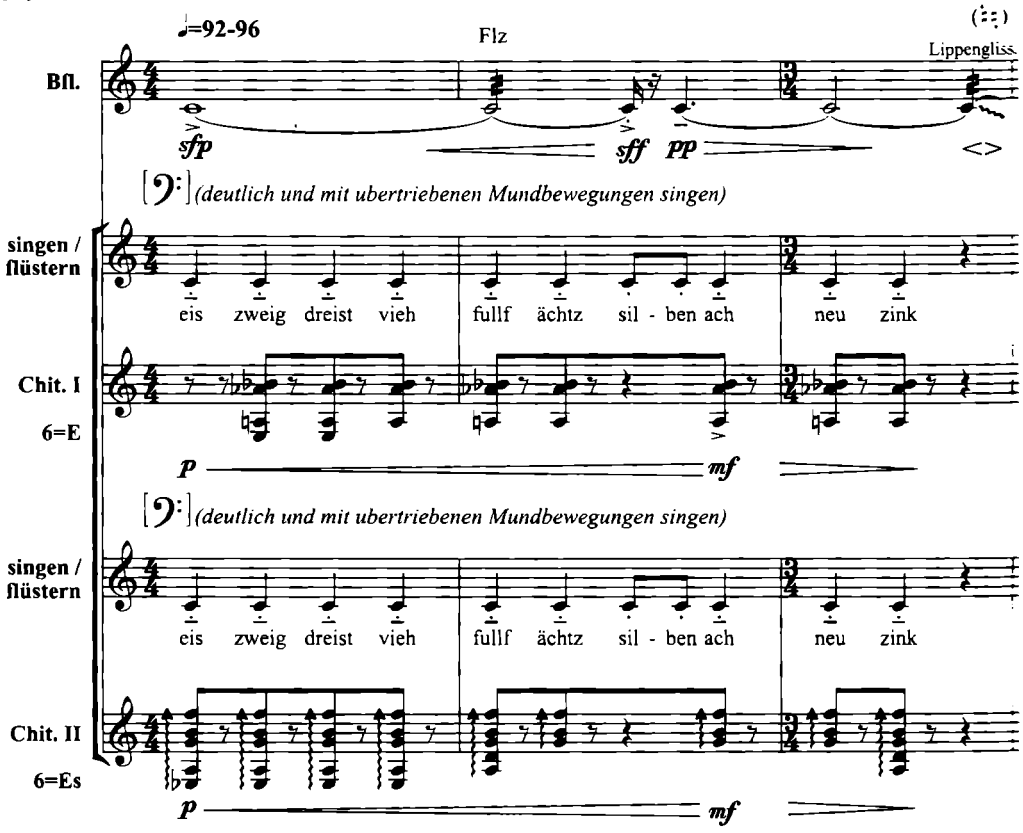
В настройке второй гитары использована скордатура (вместо обычного *e* шестая струна даёт звук *es*), кроме того, согласно предписанию автора, один из гитаристов должен быть женщиной — эти внешние, поначалу не акцентируемые сознанием различия постепенно сформируют тенденцию внутригруппового размежевания, что, в свою очередь, приведёт к изменению диспозиции во всей коммуникативной системе. Гитаристы с преувеличенной отчётливостью артикулируют «Reihe» Яндля, пение чередуется с шёпотом, причём с каждым очередным воспроизведением текстового ряда увеличивается брешь, поглощающая музыкальный звук[126], — таким образом, к шестой «вариации» вокальную интонацию окончательно вытесняет тихий шелест слов. Закономерным исходом первого этапа сценического действия становится беззвучие «вариаций» 7–8 — сидя неподвижно[127], в полной тишине музыканты про себя отсчитывают доли, придерживаясь прежней метроритмической пульсации.

[124] Доминирование этого персонажа подчёркнуто и визуально: при первом появлении на сцене оба гитариста выглядят подавленными и угнетёнными, в то время как флейтист бодро и энергично занимает отведённое ему место.

[125] Гармоническое поле *Preambula* образовано 11 тонами: в дальнейшем к начальному десятизвучию будет добавлен *ges* второй гитары (см. стр. 12 партитуры).

[126] Если первое произнесение текстовой «строфы» включало 11 (× 2) пропеваемых лексем, то в третьей «вариации» их было уже 4, в четвёртой — 2, а в пятой — всего одна.

[127] *Сидит неподвижно, словно памятник* — гласит авторская ремарка, единая для партий всех участников пьесы.

129.

Следующая стадия инструментального взаимодействия несёт на себе печать этого провала в пустоту — гитаристы *sotto voce* возобновляют чтение стиха, однако некогда благополучный ансамбль теперь распался на контрапунктирующие линии, которые представляют собой зеркальное отражение друг друга: в то время как Гитара II продолжает заданное начальными тактами движение 4/4 + 4/4 + 3/4, Гитара I с точностью до наоборот воспроизводит метрическую формулу 3/4 + 4/4 + 4/4, таким же ракоходным образом интонируя и текст[128]. Изменилась и реплика Флейты: всё ещё решительная и энергичная, она сократилась до одного такта — к концу «вариации» 13 из заключительного звука родится *quasi*-сольный монолог протеста, обрывающийся в новую пустоту. Эта вторая кульминация беззвучия значительнее и по масштабу: двенадцатититакт, равный четырём структурным единицам («вариациям» 14–17), — и по содержанию: механический отсчёт долей чередуется с попытками флейтиста начать игру (авторские ремарки:

[128] В обеих текстовых линиях выпущено слово *silben*, два слога которого могли бы стать угрозой мерности и единообразию данного фрагмента партитуры. Принцип редукции пропеваемых звуков реализуется в пропорции 10:6:4:2.

...пытается играть, поднимает флейту... tongue-ram[129]) и пресекающими их действиями гитаристов, поочерёдно прижимающих к губам указательные пальцы и произносящих *ps—t*[130], — архетипический звукожест, не нуждающийся в дополнительных смысловых коннотациях.

Коммуникативный период третьей «волны» сценического действа короче предыдущих и составляет всего три «вариации» на текстовую «строфу». Зеркальный принцип словесного и ритмического контрапункта сохраняется, при этом в произнесении стиха ряд вокально интонируемых единиц выстроен в соответствии с принципом субтракции: 3:2:1. На этот раз молчаливой обездвиженности участников ансамбля предшествует совместный пароксизм — протест против бессмысленности происходящего, отчаяние от недостижимости слаженной игры, гнев, вызванный непониманием и безучастностью Другого?

В противовес редукции собственно музыкального, область наполненного беззвучным счётом ожидания неуклонно расширяется[131]: теперь это шесть структурных единиц («вариации» 21–26) — 36 тактов молчания, прерываемого интенциями возобновления игры[132] и взаимными запретительными жестами. Последней попыткой нового начала становится заключительная «вариация» 27, сотканная из градаций нюанса *p* и невнятного шёпота голосов. В конструкции первой части триптиха «(K)ein kleines Schauspiel...» это — кода, уводящая от какого бы то ни было итогового резюме и осуществляющая ломку структурной периодичности: если соотношение реально и виртуально звучащих «вариаций», составляющее суть драматургии трёх «волн» развития материала, регулировалось цифрой 9 (7 + 2, 5 + 4, 3 + 6), то введение замыкающей структурной единицы — закон перемены в последний раз — отменяет этот канон формы как несостоятельный, исчерпавший свой потенциал, не способный к продуцированию нового текста. На смену вариативности приходит куплетно-вариационная форма, *Преамбулу* сменяет *Lied ohne Worte... mit Wörtern*[133].

---

[129] *Tongue ram* — исполнительский приём, ассоциируемый с ударным эффектом: амбушюр инструмента полностью закрывается ртом, при этом язык с силой «припечатывает» отверстие, производя звук, подобный *pizzicato*. *Tongue rams* эффективны только в пределах первой октавы флейты, высота извлечённого звука ниже нотированной на большую септиму — тем самым, от c^1 диапазон флейты расширяется почти на октаву вниз.

[130] Исполнителям предложено по их усмотрению варьировать продолжительность этой реплики, а также сопровождающие её жест, взгляд и т. д., вызывая соответствующую реакцию у Флейты.

[131] В обоих направлениях действует принцип арифметической прогрессии: фазы звука — 7:5:3:1 и фазы беззвучия — 2:4:6, — где цифра обозначает число «вариаций» на «строфу» текста.

[132] Флейтовые *tongue rams* и гитарные *Bartok-pizzicato*.

[133] Интересная историческая параллель: «Verse ohne Worte» («стихи без слов») — так определял одну из жанровых ветвей своего творчества Х. Балль. Такое же название носит

Логика внутренней структуры этой части композиции на новом материале воспроизводит драматургическую модель *Preambula*: процесс постепенного исхода звука, трансформацию звука в собственную противоположность — шум или беззвучие. Сохранена первичная коммуникативная диспозиция 2 + 1, однако вектор доминирования смещён в сторону Гитар I–II: теперь этому дуэту отведена роль зачинателя движения, в которое голос Флейты вписан поначалу лишь лёгким штрихом. На первый взгляд караевская *Lied* вполне могла бы стать объектом традиционного анализа: песенная (однотемная) форма, повторность, обусловленная куплетностью, наличие системы фиксированных каденций, тип мелодии с аккомпанементом — с определённостью аксиомы эти признаки свидетельствуют в пользу исторического жанра. Более того, можно говорить о совокупном, обобщающем понятии *песни*, объемлющем и вокальную, и инструментальную канонические разновидности, о претензии *Lied* на роль межтекстового образа, или *метаобраза* песни, ибо музыканты здесь в той же степени певцы, что и инструменталисты. Однако суть жанра не исчерпывается формальным набором характеристик и, анализируя музыку второй части с позиции соответствия смысловых значений её компонентов традиционным функциям, можно придти к парадоксальному выводу: песня и песенность здесь — не более чем троп, метафора, смысловой перевёртыш, заданный самим названием. Параметры жанра словно вывернуты наизнанку, целое образовано переменностью, смешением функций: «аккомпанемент» (Гитары I–II) едва ли не громче «песни» (Флейта), а собственно «песня» воспринимается ухом в качестве отнюдь не первостепенного в своём значении подголоска, оттеняющего собранную в вертикаль линию Гитар — более мелодичную, нежели лишённые гармонической опоры гемитонные «блуждания» Флейты. Да и что считать «песней», если слово озвучено всеми участниками ансамбля, с той лишь разницей, что Флейта использует мелизматический тип интонирования, а обе Гитары — силлабику? Даёт сбой и само понятие куплетности, традиционно ориентированной на обновление текста при повторности напева, — в данном случае несостоятельны обе позиции: текст всегда один и тот же, тогда как «мелодия» и её инструментальное «сопровождение» отталкиваются от исходной мелодико-гармонической формулы, изобретательно варьируя полифоническую и гармоническую структуру, протяжённость, ритмику и способы звукоизвлечения. Вновь прибегнув к логике парадокса, можно восстановить утраченное подобие, функционально поменяв местами основные компоненты — представив в роли текста музыку, а в роли повторяющегося «напева» — поэтический текст: этот смысловой перевёртыш устраняет все несоответствия, вследствие чего куплет сохраняет свойства куплета, а песня — связь с историческим прототипом. Впрочем, можно вовсе отказаться

и ксилографический альбом В. Кандинского.

Есть и возвратная форма — «Worte ohne Lieder» («Слова без песен») как название композиции Г. Рехбергера.

от попыток увязать неординарное название с ускользающими жанровыми характеристиками — иносказание, игра смыслов и структур составляют суть этой музыки, как и композиции в целом.

Lied ohne Worte... пленяет гармонией и красотой: изысканные *rubato* разложенных гитарных септ- и нонаккордов, повисающие в бесконечность отзвуки — в эту нежную звуковую акварель вплетены реплики Флейты, представляющие собой комбинацию игры *frullato* и невнятного пения / выкриков / говора в инструмент[134] (см. пример 131).

Реверберирующее «эхо» партнёра, Гитара I находит всё новые формы акустического отражения: воспроизводя абрис мелодики, постукивает пальцами левой руки по указанным звукам без прижима струны или играет с небольшим временным зазором — статус полустёртой музыкальной копии сохраняется за нею даже в редкие моменты унисонной игры.

С началом каждой новой фазы формы партитура всё более упрощается, становится прозрачной, насыщаясь воздухом пауз, — вместе с исходом звука осуществляется круговой процесс перехода от *ohne Worte* к *mit Wörtern* и опять — к *ohne Worte*. На протяжении шести куплетов песня без слов превращается в песню со словами и вновь «модулирует» в песню без слов — этот жанрово-сюжетный вектор родственен драматургической логике *Preambula*: *130.*

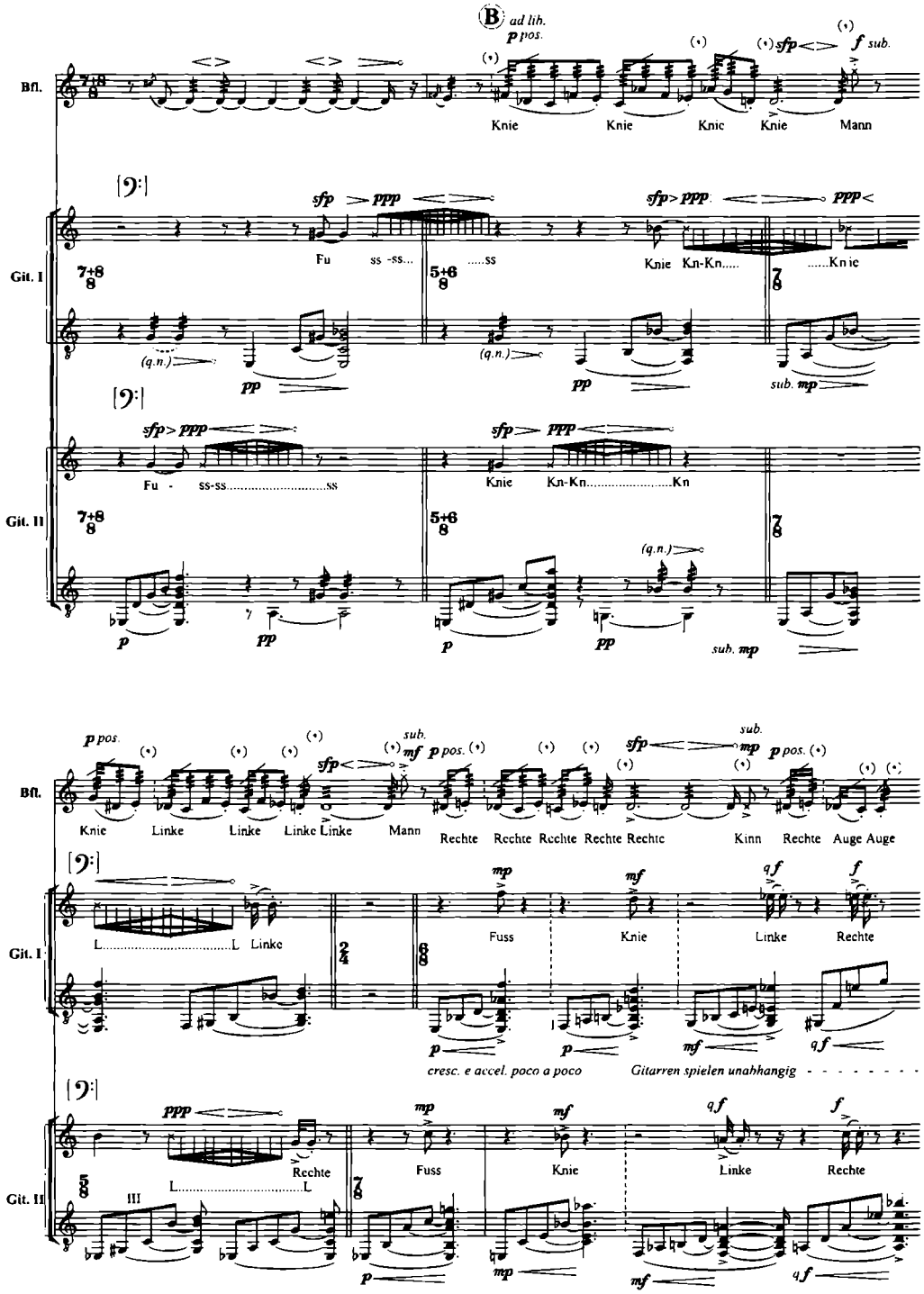
	куплет 1	куплет 2	куплет 3	куплет 4	куплет 5	куплет 6
Baßflöte	игра	игра + текст	игра + текст	игра +3 «м»	игра +2 «м»	игра +1«м»
Gitarre 1	игра	игра + текст	игра + текст	игра	игра	игра
Gitarre 2	игра	игра + текст	игра + текст	игра	игра	игра

В партиях всех инструментов усечение зоны слова и музыкальной интонации идёт параллельно расширению области высотно неопределённых и шумовых звуков: начиная с пятого куплета, флейтовые выдохи *«м»* дополнены стуком клапанов и постукиванием по гитарным струнам — реминисценции прореженной аккордики лишь делают эти провалы в недра беззвучия более рельефными.

Как и в первой части композиции, звуковая конструкция *Lied* выстраивается в соответствии с принципами хроматической системы, реализуемыми линейным способом (последовательность всех 12 звуков как мелодия флейты — см. букву А партитуры) или на основе звуковой комплементарности (10 звуков в партиях гитар и недостающее двузвучие в партии флейты — см. куплет 1).

В инструментальном театре «(K)ein kleines Schauspiel...» наиболее зрелищным оказывается последний акт — *Postskriptum* — и репрезентирующий его *Valse infernale* (*Инфернальный вальс*), в процессе развёртывания которого исходная коммуникативная модель терпит окончательный крах и преобразуется в прямо

[134] За исключением нотированных и ненотированных выкриков, всё — в динамике *p possibile, sempre quasi niente.*

131.

Bfl.
Git. I
Git. II
B ad lib.
p pos.
sfp
f sub.
Knie Knie Knie Knie Mann
Fu ss -ss... ...ss Knie Kn-Kn..... .....Kn ie
Fu - ss-ss.....ss Knie Kn-Kn.....Kn
(q.n.)
pp
sub. mp
p pos. sub. mf p pos. sfp sub. mp p pos.
Knie Linke Linke Linke Linke Mann Rechte Rechte Rechte Rechte Rechte Kinn Rechte Auge Auge
L.....L Linke Fuss Knie Linke Rechte
cresc. e accel. poco a poco
Gitarren spielen unabhangig
ppp mp mf qf f
Rechte Fuss Knie Linke Rechte
L.....L

противоположную экзистенциальную конфигурацию. *Вальсу* предшествует небольшая интерлюдия — цепь звуковых и незвуковых событий, подготавливающих финальный демарш музыкантов: единовременный шёпот-скандирование фразы *liebervaterbittebiegmichlieber*, выливающийся в канонически множимое *lieber*; смена Гитарой II инструмента[135]; каноническое изложение материала обеих гитар на базе перестройки IV струны[136] — во время этой *quasi*-настройки Флейта безуспешно инициирует процесс совместного музицирования, осуществляя ряд действий по привлечению внимания партнёров: встаёт, поднимает и опускает инструмент, выказывает удивление, беззвучно произносит яндлевский текст — *ich, brech, dich, doch, noch* — и, наконец, в гневе покидает сцену.

В ц. 3 гитаристы разыгрывают тончайшую звуковую комбинацию из реальных звуков и флажолетных призвуков, являющуюся предыктом к заключительной сцене, отголоски *Lied* в виде ракоходным образом изложенных аккордовых арпеджио у Гитары I воспринимаются в качестве знака к возобновлению прежних отношений — попытки, несостоятельность которой визуализирована последующим театрализованным действом. Ц. 4 служит точкой отсчёта *Valse infernale* — под аккомпанемент Гитары I солистка (Гитара II) в медленном кружении движется по направлению к выходу со сцены, держа гитару так, как если бы это был партнёр по танцу[137]. Периодически останавливаясь и застывая, она вновь возобновляет вальсирование, глухо произнося ту же цепочку слов с омонимичными морфемами окончаний: *ich, brech, dich, doch, noch* — вначале в прямом, а затем в возвратном движении. Всё это время, включая момент, когда партнёрша спускается со сцены в зал и, продолжая кружение, продвигается к выходу (ц. 5), Гитара I, остаётся на своём месте, сидя с поникшей головой и становясь всё мрачнее и безучастнее к происходящему, — вплоть до аккорда, доносящегося уже из пространства за пределами концертного зала, на отзвуке которого музыкант выпрямляется, встаёт и быстро уходит за кулисы[138].

Наряду с жанровой спецификой и особенностями сценографии, в контексте целого *Вальс* выделяется системой своей высотной организации — это

---

[135] Вальсируя, гитаристка держит маленький инструмент с обычной настройкой, более удобный и лёгкий.

[136] Струна *d* вначале перестраивается на *cis*, а после полученной высоты на V струне — на *c*.

[137] Отдаляясь друг от друга в пространстве, музыканты продолжают имитировать ансамблевую игру, деля между собой ритмоформулу вальса: Гитара I всегда вступает на сильной доле, Гитара II — на второй, более слабой.

[138] В рамках одного из концертных исполнений «(K)ein kleines Schauspiel...» в Рахманиновском зале Московской консерватории произошёл курьёзный инцидент, невольно оказавшийся выдержанным в стиле опуса, — публика в очередной раз позволила автору ввести себя в заблуждение. На заключительных тактах сочинения, когда в постсобытийной тишине, вальсируя, гитаристка приблизилась к входной двери, слушатели, явившиеся на концерт с опозданием и томившиеся снаружи, восприняли этот жест как знак приглашения и бодро хлынули в зал.

тональный эпизод in A с ладово дифференцированными пластами: натуральный ля минор в партии Гитары I (t_9 с квартовым ходом баса) и ля мажор с побочными ступенями и расширенной зоной S в партии Гитары II — см. *Приложение III–9*. Хрупкая красота этой музыки, наполненной призвуками и чарующими, всякий раз с новой интонацией, переборами многозвучных терцовых вертикалей, тает с последним флажолетным созвучием Гитары II — к этому моменту все участники ансамбля находятся вне общего пространства: Флейта скрылась в неизвестном направлении, Гитара I — за кулисами, а Гитара II — за пределами концертного зала. Музыкальный микросоциум распадается на ряд самодостаточных единиц, сумма преобразуется в разницу, целостность — во фрагментарность.

В основе трагедии языкового сосуществования актёров «(K)ein kleines Schauspiel...» — концепт абсолютной свободы, делающей индивидуумов безразличными друг к другу. Условность ситуации концерта на какое-то время подменяет реалии объективного мира, рождая иллюзию некоего сообщества — утопии, дискредитируемой начальным и финальным размыканием границ художественного текста: персонажи легко попадают в сценическое пространство (*Preambula*) и так же беспрепятственно покидают его (*Postskriptum*). Их высказывания и беседы — лишь игры во взаимопонимание, никогда не достигаемое, в чём и состоит суть, ибо, как сказал философ, *всякий разговор обладает внутренней бесконечностью*[139]. В этом смысле фабула и сюжет музыкального спектакля — рассказываемое *что* и *как* — выступают в неразрывном единстве. Три части сочинения представляют варианты коммуникативной диспозиции, всякий раз новой, однако неизменно демонстрирующей разобщённость членов[140] — 1. [+] 2. / 2. [+] 1. / 3. – 2. – 1.1.1. Символом тщетности неустанно возобновляемых попыток придти к согласию могла бы стать форма каждого из разделов — вариации *Preambula*, куплетность *Lied*, каноны начала *Postskriptum* и цепочка гармонических периодичностей *Valse infernale*. Столь же показательной в плане разрушения идеи совместного музицирования является и драматургия исхода слова и музыки, система *тропирования* звука, технически по-разному реализованная в первой (шёпот и паузы), второй (крики, выдохи и стуки) и третьей (преобразование реальных арпеджио во флажолеты) частях.

Всё в этой композиции в трёх движениях — мнимая простота и обман: *quasi*-ансамблевое музицирование и претензия на сольную игру, разобщаю-

[139] Одна из известных сентенций Х. Г. Гадамера.

[140] Удивительно созвучие этой идеи замыслу Яндля относительно концепции сборника, из которого заимствованы тексты для «(K)ein kleines Schauspiel...»: первоначально он должен был носить иное название — «Flugschlusse», — что означало бы «приземление после каждого стихотворения в отдельности и всех их в общей сложности — жёсткое или мягкое, с ударом о землю или с катастрофой». См.: Лавка языков. Журнал Небуквального Перевода: сайт.
URL: http://spintongues.msk.ru/jandl7.html (раздел 3).

щий слаженное исполнение устный счёт и парный танец без пары. Да и сами жанры узнаваемы в большей степени благодаря антиприёму, нежели комплексу характеристик: квадратность марша подвергается испытанием трёхдольностью (4/4 + 4/4 + 3/4), в песне смешаны функции соло и аккомпанемента, а вальс на какое-то время выглядит несостоятельным из-за ритмического «соскальзывания» сильных долей.

Анализируя художественную систему Фараджа Караева, А. Амрахова определяет один из её метаобразов через тему «встречи и расставания» [1]. В этом аспекте характерные караевские *уходы* — как реальные («Tristessa», «В ожидании...», «Der Stand der Dinge», «Ist es genug?..», «(K)ein kleines Schauspiel...», «Посторонний», «Stafette»), так и виртуальные («Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», «Klänge einer traurigen Nacht», Постлюдия, «...a crumb of music for George Crumb», «Aus...»), — обретают семантику приёма, разнясь лишь смысловыми нюансами[141]. Очерчивая горизонт *возможных миров,* языковые игры представляют один из путей трансляции плюрализма смыслов, диалоговый механизм, посредством которого выстраивается динамическая и диалектическая целостность, именуемая культурой.

5. «Verklärung und Tod»: к семантике возможных миров

«[...] если бы начать жизнь снова, притом сознательно? Если бы одна жизнь, которая уже прожита, была, как говорится, начерно, другая — начисто! Тогда каждый из нас, я думаю, постарался бы, прежде всего, не повторять самого себя [...]» — слова Вершинина из чеховской драмы «Три сестры»[142] Макс Фриш использовал в качестве эпиграфа к пьесе «Биография», герой которой, вновь и вновь начиная жизненный путь «с нуля», неизбежно попадает в русло своей прежней судьбы.

«Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отметая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые, в свою очередь, множатся и ветвятся [...]. Скажем, Фан

[141] «Уйти, озлобленно пытаясь доказать свою правоту, возмущаясь, оставляя после себя шлейф сарказма, злобы и тщеславного пустословия? Или уйти в себя — в прекрасный мир вымышленных фантомов — мир искусства, возвышенный, недосягаемый, никого не видя и не слыша (пытаясь никого не видеть и не слышать)? А может — покончить со всем разом — в полном сознании, не делая из этого трагедии, поставить точку — и решительно удалиться, не беря с собой никого, не обременяя других ни своим присутствием, ни своими проблемами?» — цит. по: [1, с. 56–57].

[142] Цит. по: *Чехов А.* Собрание сочинений в 12-ти томах. Т. IX. Пьесы (1886–1904). М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 347.

владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них даёт начало новым развилкам. Иногда тропки этого лабиринта пересекаются: вы, например, явились ко мне, но в каком-то из возможных вариантов прошлого вы мой враг, а в ином — друг»[143] — в новелле Хорхе Луиса Борхеса «Сад расходящихся тропок» дано ставшее классическим описание нелинейного пространства художественного произведения, предоставляющего ничем не ограниченную свободу выбора из полей возможного.

В основе обеих историй — принцип фабульной ризоматики и перекрёстная система «параллельных мест», обе — при всём отличии вектора событийности[144] — являются версиями измерения *воображаемого*, чья иллюзорная сущность подменяет фактологию реального существования. В творчестве докомпьютерных писателей предвосхищаются концепция и форма гипертекста[145], представляющего феномен гиперреальности, — проекту «Книги» Ст. Малларме, дилогии Л. Кэрролла об Алисе, поэме «Бледное пламя» В. Набокова, новеллам «В чаще»[146] Р. Акутагава, «Три версии предательства Иуды» и «Анализ творчества Герберта Куэйна» Х. Л. Борхеса, романам «Игра в классики» Х. Кортасара, «Уотт» С. Беккета, «Назову себя Гантенбайн» М. Фриша, «Маятник Фуко» У. Эко и «Незримые города» И. Кальвино наследуют книга-энциклопедия и электронная книга — интерактивные тексты М. Павича[147], Р. Федермана, М. Джойса, У. Гибсона, Б. Пеетерса, Р. Лейбова[148]. Принципиальная нелиней-

[143] Цит. по: [15, с. 91].

[144] В первом случае сюжетная конструкция «открыта» в начале, во втором — в конце.

[145] Р. Барт, в «S/Z» описывая некий идеальный «текст-письмо», фактически формулирует суть гипертекста: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали, они «неразрешимы» (их смысл не подчинён принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка» — цит. по: [7, с. 14].

[146] Знаменитый фильм А. Куросава «Расёмон» (1950) является экранизацией этой новеллы.

[147] «Хазарский словарь» — роман-энциклопедия, «Пейзаж, нарисованный чаем» — роман-кроссворд, «Последняя любовь в Константинополе» — роман-гадание на картах, в новеллах «Дамаскин» и «Стеклянная улитка» читатель выбирает порядок чтения глав и т. д.

[148] «Сад расходящихся хокку» Р. Лейбова, как и строящиеся по аналогичному принципу «Блимная» и «Пекарня лимериков» Э. Ратнера, «Сонетник» Д. Манина и «Ренгуру» А. Андреева, представляет жанр сетевых литературных игр, генетически восходящий к известной со времён Людовика XIV игре буриме (*les bouts-rimés* — рифмованные окончания (*фр.*)). «Буриме» — та-

ность, структурная и смысловая значимость контекстных и перекрёстных ссылок, отсутствие вектора времени, связь событий, осуществляемая на метауровне и множеством разнообразных способов, — вот основополагающие свойства гипертекстуальной литературы, осуществляющей выход в сферу равновероятного *возможного*.

Проводником подобных процессов в музыке явился композиционный метод алеаторики во всём спектре форм и форматов, венчаемом концепциями интуитивизма, индетерминизма, *open-* и *mobile forms*[149]. В рамках эстетики opus-композиции с фиксированными параметрами нотного текста идея многовариантности издавна реализуется в технике мультипликации материала — переложениях, парафразах, создании новых произведений на основе «старой» музыки и т. д.[150]

«Нечто Логическое не может быть лишь-возможным. Логика апеллирует к каждой Возможности, и все Возможности являются её фактами»[151] — разнообразие структурных и фабульных конфигураций произведения-лабиринта, как и потенциально бесконечное множество его толкований, обусловленных позицией и культурным опытом интерпретатора (конкретного исполнителя, слушателя, исследователя-аналитика), получает концептуальное обоснование в современных логико-философских системах, оперирующих понятием *возможные миры*[152].

кое название носит компьютерный сетевой проект середины 90-х Д. Манина и А. Храброва.

[149] «Мы хотим, чтобы музыкальное произведение не было анфиладой комнат, которые пристально разглядывают одна за другой; мы хотим представить музыкальное произведение как область, в которой каждый в определённой степени [...] выбирает собственное направление» — эти слова принадлежат П. Булезу, автору Третьей фортепианной сонаты — одного из первых *work in progress* в истории второго авангарда — цит. по: [122, с. 418]. В связи с этим новаторским опусом композитор писал: «Отныне на нас возлагаются обязанности — в этом нас вдохновляют примеры Джойса и Малларме — не представлять более произведение как простую траекторию, пролегающую между началом и окончанием. [...] самым важнейшим понятием для меня является существующее с недавних пор понятие лабиринта, введённого в творческий процесс [...]» — цит. по: *Булез П.* «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) / пер. с фр. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 3 / ред. Г. Арановский, А. Баева. М.: ГИИ, 2000. С. 150.

[150] Применительно к области изобразительного искусства данная тенденция могла бы быть охарактеризована в выражениях, акцентирующих образную доминанту творчества художника, — к примеру, «*Трубка* Магритта», «*Часы* Шагала» — или репрезентирована кинематографическими контекстами «оживших» полотен: например, Вермеера в фильме-притче П. Гринуэя «Зет и два нуля» («A Zed & Two Noughts, Z00»), Брейгеля и Рембрандта — в «Солярисе» А. Тарковского. В рамках подобной художественной направленности интересную версию представляют кинетические скульптурные формы с фрагментарно закрашенным рельефом Ж. Тингели, называемые им «Мета-Малевич», а также серия берлинского художника А. Журавлёва «Невозможные фотографии» (1990-е годы), в основе которой — старинные гравюры, при помощи компьютерных трансформаций превращённые в фотографии никогда не существовавших исторических ландшафтов.

[151] Цит. по: [24, с. 108].

[152] И прежде всего, в философских разработках Р. Монтегю, Д. Скотта, С. Крипке, Я. Хинтикки.

В системе возможных миров связь настоящего и будущего характеризуется многовекторностью множественных осуществлений одного в другом — эстетика вероятностей, моделируемая условными допущениями вроде беккетовского *может быть* или *как будто* героини сказочных книг Кэрролла.

По наблюдению А. Амраховой, идея возможных миров является лейтмотивом творчества Фараджа Караева, порождающей моделью его поэтики, логики музыкального содержания, основанной на эффекте обращённости времени и двоения культурного пространства[153]. Эта мысль находит убедительное подтверждение при обращении к сочинениям для симфонического оркестра и магнитной ленты «Ton und Verklärung» («Звук и просветление») (2000)[154] и «Verklärung und Tod» («Просветление и смерть») (2001)[155], воплощающим характерную для композитора тенденцию автогерменевтики, договаривания собственной традиции.

М. В.: Пример своеобразного цикла — Ваши симфонические сочинения «Ton und Verklärung» и «Verklärung und Tod» — связан с идеей не только повторения, но и обратимости, то есть речь идёт уже о глобальном, смысловом перетолковании, затронувшем не только композиционные основы, но и концепцию...

Ф. К.: Два симфонических опуса составляют дилогию и должны исполняться в одном концерте attacca. В основе обоих сочинений лежит бесконечно повторяющийся «средневековый» хорал.

В «Ton und Verklärung» солирующие вместе с самого начала piano elettrico, piano, celesta и cembalo по очереди замолкают — cembalo, затем celesta, piano eltttrico, piano, — чтобы вновь появиться, но уже в качестве солистов-одиночек. В возникающий сонорный звуковой поток *pp* неоднократно вторгается фраза *ff* из «Also sprach Zaratustra» Р. Штрауса.

Сочинение прерывается (sic!) тихим звуком часов diminuendo al niente.

В «Verklärung und Tod» на фоне неумолимых штраусовских фраз те же четыре инструмента вступают через определённые промежутки времени и, опаздывая каждый раз на долю такта, образуют формальный канон, после чего так же последовательно замолкают. Заключительное соло piano elettrico прерывается магнитной записью звучащих на иврите Десяти заповедей,

[153] См.: [1, с. 230–247].

[154] Сочинение посвящено памяти Э. В. Денисова. Впервые прозвучало в ноябре 2000 года в Пятой студии ГДРЗ (Москва) в рамках прямого радиоэфира. Исполнитель — Государственный симфонический оркестр, дирижёр — Владимир Понькин.

[155] Сочинение посвящено В. Николаеву. Премьера состоялась 27.02.2009 в Большом зале Азербайджанской государственной филармонии имени М. Магомаева (Баку). Исполнитель — Азербайджанский государственный симфонический оркестр имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев.

вручённых Господом пророку Моисею. Воспроизводимые одновременно, они заканчиваются в разное время diminuendo al niente.

Сочинение имеет ещё одно название, которое автор после долгих размышлений решил не публиковать, но которое формально послужило основой его замысла, — «Диавол и десять заповедей». Глубоко запрятанное, постоянно мерцающее «Число Диавола» — 666 — придаёт музыке «Verklärung und Tod», в отличие от вполне респектабельного «Ton und Verklärung», зловещe мистический характер, хотя музыка обоих опусов абсолютно идентична.

В духе характерной караевской номинологии, подразумевающей интертекстуальные параллели и паратекстуальную сюжетику, совокупный текст заглавий обеих композиций является перевёртышем названия симфонической поэмы Р. Штрауса «Tod und Verklärung» («Смерть и просветление»). Парадоксальным образом — и это также родовая черта творческого метода композитора — цитаты указанного сочинения Штрауса в музыке нет, зато присутствует переинструментованный фрагмент симфонической поэмы «Also sprach Zaratustra» («Так говорил Заратустра») — цитата, в свою очередь, успешно функционирующая в системе возможных миров[156]. Использующие один и тот же музыкальный материал, в аспекте тембровой и ансамблевой драматургии сочинения являются зеркальным отражением друг друга[157] — по словам Караева, партитура «Ton und Verklärung» во второй «редакции» «вывернута наизнанку», временна́я ретроспекция порождает и соответствующую обратную динамику взаимодействия tutti / solo. Функции метатекста возложены на *хорал*, представляющий собой тематический комплекс из 84 аккордов, складывающихся в 16 «строф» по 4 «строки» — гармонико-ритмические вариации на начальную мелодическую фразу[158] (см. пример 132).

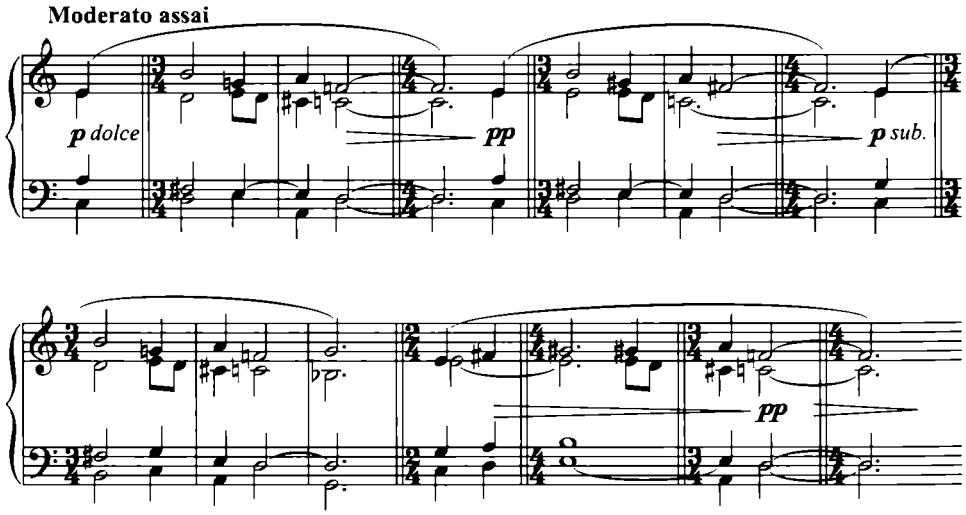
Дополнительные смысловые коннотации **«Verklärung und Tod» («Просветление и смерть»)**, обусловленные программным замыслом сочинения, составляют подтекст, тайну которого частично раскрывает детальный анализ,

[156] От воспроизведения в «вокализе» флейты из «Голоса кита» Дж. Крама — до использования в качестве заставки популярной российской телепередачи «Что? Где? Когда?».

[157] И в аспекте названия, если рассматривать слова *Ton* и *Tod* как параграммы, т. е. неполные анаграммы. Анаграмматизм названий двух текстов позволяет сблизить, спроецировать их друг на друга.

[158] При наличии четырёх «строк» «строфа» несимметрична и за счёт неравномерного последования опорных долей и структурного варьирования последней «строки» постоянно выскальзывает из метрической периодичности: 3 т. – 3 т. – 3 т. – 4 (3, 2) т.

Напомню о том, что данный тематический материал впоследствии был использован в ансамблевой композиции «Canción de cuna» (см. раздел III.1), а также в трёх версиях «Malheur me bat» — для двух хоров *a cappella*, для двух вибрафонов и двух маримб, для голоса и гитары (чембало).

132.

обнаруживающий на всех структурных уровнях композиции действие метода нумерологии — кратность числу 6:

— исключая четыре солирующих тембра, инструментальный ансамбль составлен из 72 голосов (включая магнитную ленту) — 6 × 12[159];

— в сочинении 462 такта (по партии главного солиста, электропиано) — 6 × 77, — сгруппированных в 18 цифр — 6 × 3;

— партия фортепиано, второго по значимости солиста, охватывает 252 такта — 6 × 42;

— в партии вибрафона 24 звука (6 × 4) длительностью по 12 четвертей (6 × 2);

— цитата звучит 18 раз[160] — 6 × 3, её ритмическая структура образована взаимодействием 6 тембровых планов (см. пример 133);

— в партиях электропиано и фортепиано количество тактов и метрических долей между введениями цитаты регулируется динамикой шестеричных исчислений — см. схему 134;

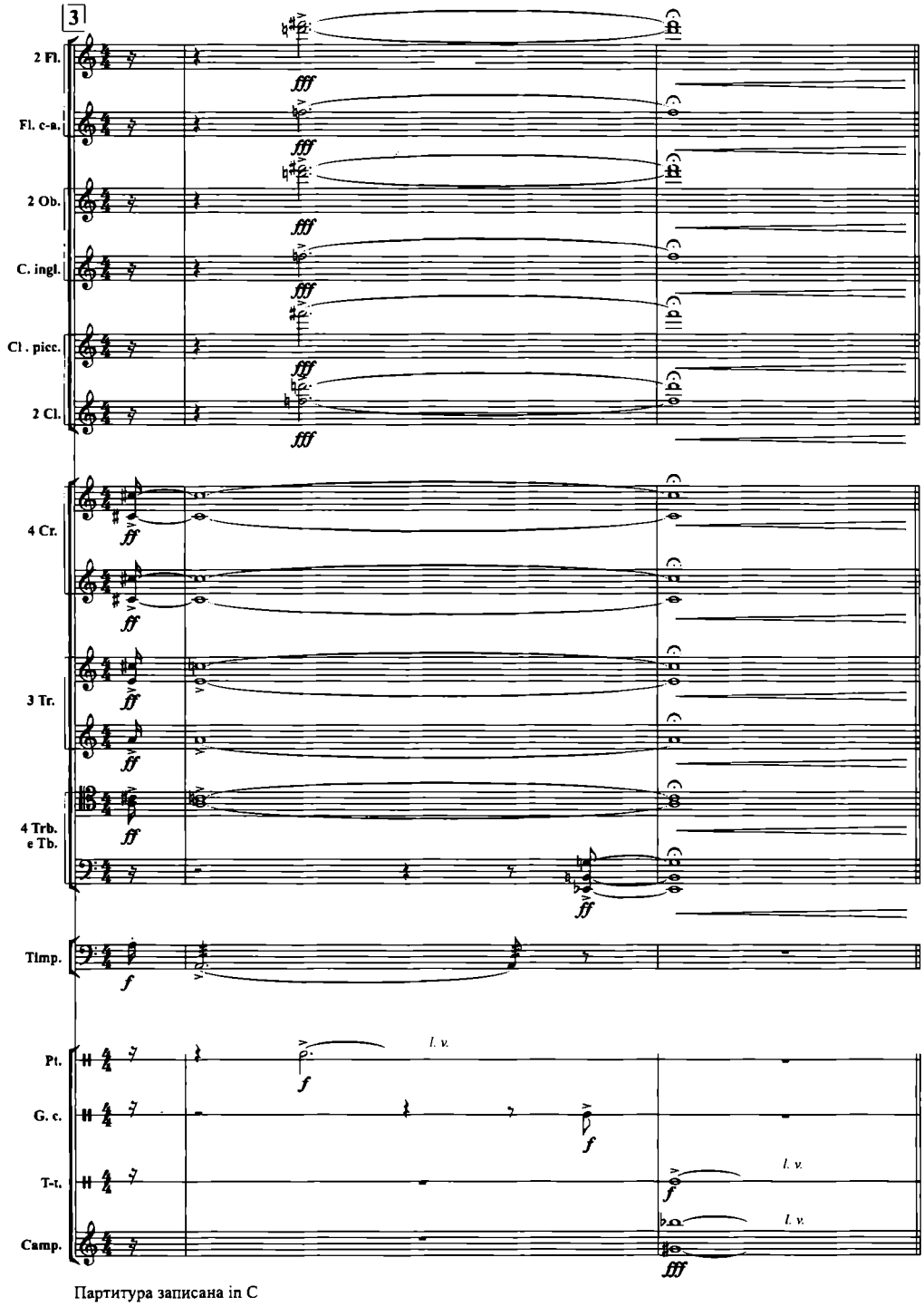
— музыкальный материал скрипок II воспроизводится 12 раз, начиная с ц. 6; музыкальный материал скрипок I — 10 раз, начиная с ц. 8; музыкальный материал альтов — 8 раз, начиная с ц. 10; музыкальный материал виолончелей — 4 раза, начиная с ц. 14. Сумма чисел везде даёт 18 — 6 × 3;

— в последнем аккорде пьесы 36 звуков (6 × 6), охватывающих 12 тонов (6 × 2).

[159] Солисты: pn., cel., pn. el., cemb.

Оркестр: 2 fl., fl. in G, 2 ob., c. ing., cl. in Es, 2 cl. in B, 4 cr., 3 tr. in B, 4 trb., tb., timp., t-t., pt., g. c., camp., vibr., nastro magn., 12 vn. I, 14 vn. II, 10 vl., 8 vc.

[160] Цитата всегда вводится в начале новой цифры, отмечая грани формы.

133.

Партитура записана in C

134.

цифра (цитата)	*piano elettrico*				*piano*			
	такты		доли (♩)		такты		доли (♩)	
	количество	→ 6	количество	→ 6	количество	→ 6	количество	→ 6
	59		192	6 × 32				
1 [+2т.]					47	– (6 × 2)	168	6 × 28
2 [+3т.]	41	– (6 × 1)	138	6 × 23				
3 [+3т.]	35	– (6 × 1)	114	6 × 19				
3					32		126	6 × 21
4 [+3т.]	23	– (6 × 2)	72	6 × 12				
4					20	– (6 × 2)	78	6 × 13
5 [+3т.]	11	– (6 × 2)	36	6 × 6				
5					12	6 × 2	48	6 × 8
6 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
6					12	6 × 2	48	6 × 8
7 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
7					12	6 × 2	48	6 × 8
8 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
8					12	6 × 2	48	6 × 8
9 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
9					12	6 × 2	48	6 × 8
10 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
10					12	6 × 2	48	6 × 8
11 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
11					12	6 × 2	48	6 × 8
12	54	6 × 9	174	6 × 29	42	6 × 7	168	6 × 28
13	24	6 × 4	78	6 × 13	18	6 × 3	72	6 × 12
14 [+3т.] – 15 [+3т.]	24	6 × 4	72	6 × 12				
14					18	6 × 3	72	6 × 12
15 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
15					12	6 × 2	48	6 × 8
16 [+3т.]	12	6 × 2	42	6 × 7				
16					12	6 × 2	48	6 × 8
17 [+3т.] – 18	6	6 × 1	24	6 × 4				
17					6	6 × 1	24	6 × 4

Можно обнаружить ещё ряд вписывающихся в общую числовую концепцию соответствий, включая, пожалуй, самое невероятное и, безусловно, не прогнозируемое автором: количество букв в названии сочинения вместе с пробелами равно 18, или 6 × 3!

Музыкальная ткань расслоена на три фактурно-тембровых пласта, представленных струнными — клавишными — духовыми / ударными. Ведущая форма ансамблевого изложения — канон: сонорный — внутри струнной группы, тональный (модальный) — внутри квартета солистов. Его характерными признаками являются круговая ротация сегментов темы (мелоди-

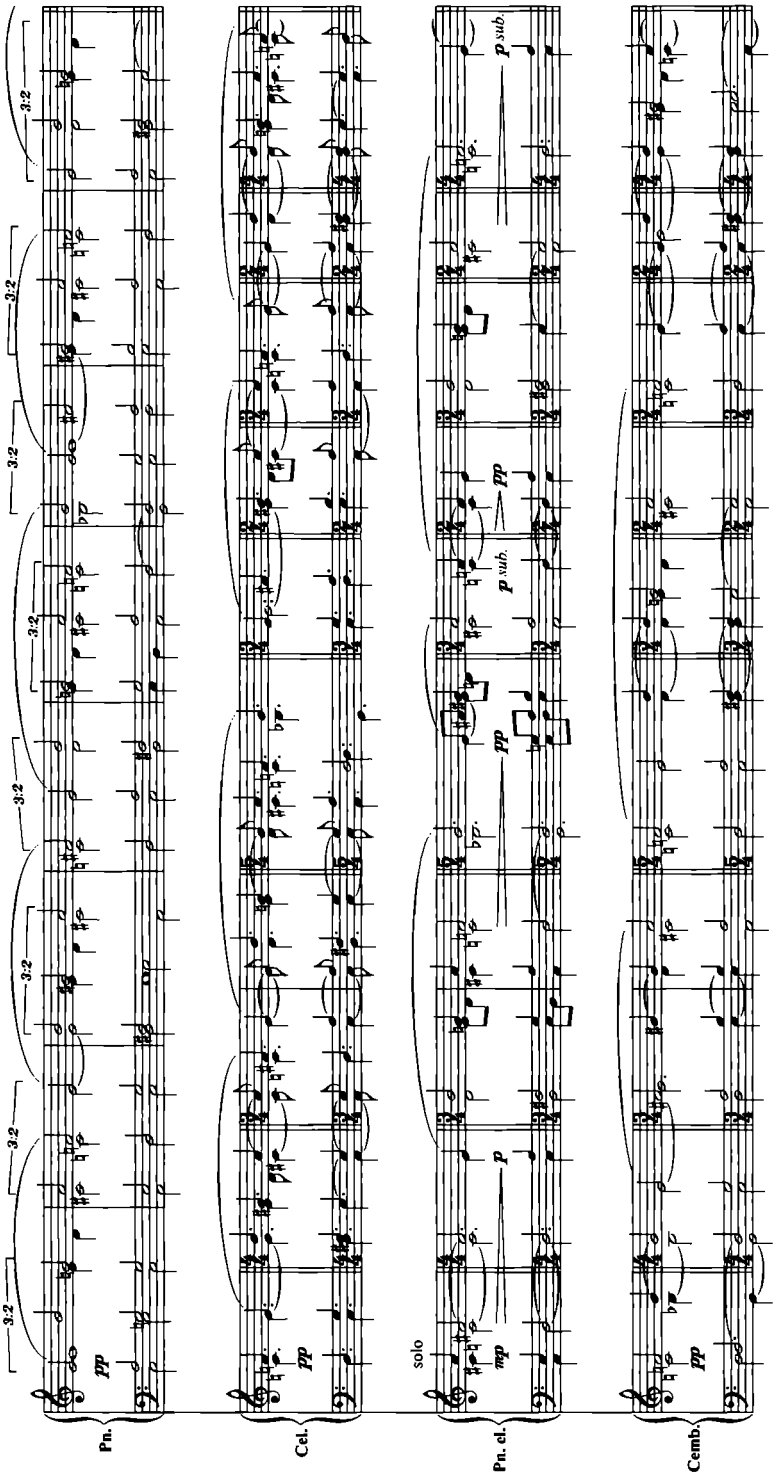
ческого отрезка — у струнных) и индивидуальная ритмическая структура каждого из голосов. Наслоение струнных *divisi* постепенно формирует движущийся микрополифонический кластер на основе комплементарного заполнения хроматического поля: [h^1–f^1] (vn. I) — [e^1–a] (vn. II) — [a–d] (vl.) — [d–A] (vc.). Комплекс группы солистов образован контрапунктом четырёх метроритмических версий хоральной темы, причём, в отличие от «Ton und Verklärung», где функции главного солиста, как и каждый из метроритмических модусов, переходили от инструмента к инструменту, здесь данные позиции строго фиксированы на протяжении всей пьесы: электропиано (главный солист) — «основной ритм», фортепиано (второй солист) — «три вторых», челеста — «четверть с точкой», чембало — «половина» — ещё один образец «выписанного *rubato*» (см. пример 135).

В звуковое «марево» тихой стереофонии, рождённой причудливым переплетением тембров и ритмов, ладовых структур и сонорных «пятен» (Tempo II), вторгаются цитатные «врезки» *fff* (Tempo I)[161] — абсолютная реальность абсолютной условности, переданная через трансгрессию иллюзорного действия и «материализованной» медитации. Пульсация циклического времени не разрушает текучести формы, как и во многих сочинениях Караева, прекращаемой по достижении очередного витка виртуальной спирали, когда музыку сменяет библейское Слово.

В контексте семантики возможных миров «Verklärung und Tod» и его vice versa «Ton und Verklärung» реализуют авторскую рефлексию над объектом собственной мифологии — текстом, который невозможно закончить, образом-символом, которому свойственны многозначность и многозначительность, способность к перевоплощению, двойничеству, игре на границе иллюзии и реальности[162]. В смыслопродуктивности этой рефлексии заключено то, что, по мысли С. Беккета, и составляет феномен творчества: «[...] область творца есть область возможного. Многое, что должно быть выражено, немногое, что должно быть выражено, способность выражать многое, способность выражать немногое сливаются в общем беспокойном порыве выразить как можно больше, или же как можно более истинно, или же как можно более тонко, в высшую меру своих способностей»[163].

[161] Этот тематический план также подвержен варьированию — второй аккорд вводится на разных метрических долях такта, а внутри заключительного созвучия (в партии колоколов) осуществляются звуковысотные ротации.

[162] В этом плане даже премьерное исполнение «Verklärung und Tod» можно рассматривать в качестве незапланированной версии *возможного*, ибо вместо завершающего чтения заповедей неожиданно прозвучала... концовка «Ton und Verklärung» — ход часового механизма.

[163] Цит. по: [184, p. 124].

135.

6. «Вавилонская башня»: реконструкция одной идеи

При построении постмодернистской картины мира одним из определяющих в методологии современного исследователя становится *принцип дополнительности*, согласно которому, явление или событие не может быть адекватно понято и рассмотрено вне описания его в системе дополнительных, часто — взаимоисключающих понятий, разрушающих традиционную логику. Впервые сформулированный Нильсом Бором применительно к квантовой физике, этот принцип успешно проецируется и на механизм культуры в целом — трактуя наличие биполярности в качестве обязательного условия любой интеллектуальной структуры или семиотической организации, Ю. Лотман указывает на то, что в ситуации неполного знания «недостаток информации компенсируется её стереоскопичностью — возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, перевод её на совершенно другой язык»[164]. При этом *разговор на разных языках*, взаимная непереводимость образующих диалог семантических образований выступает минимальным и необходимым условием коммуникации, обеспечивающим её внутреннюю семантическую неоднородность.

Визуализированным символом постиндустриального мира могла бы стать Вавилонская башня — метафора целостности, рождённой смешением разного, — в истории культуры этим сюжетом вдохновлялось не одно поколение творцов: от древних греков — до наших современников[165]. Именно с образом Вавилонской башни у Фараджа Караева связано создание пьесы с одноименным названием — пожалуй, наиболее «экзотического» из всех сочинений автора.

Композиция **«Babylonturm» («Вавилонская башня»)** для инструментального ансамбля была написана в 2002 году и тогда же прозвучала в рамках *Berliner Festspiele*[166] — спустя пять лет после «Xütbə, muğam və surə» композитор вновь обратился к теме *Запад – Восток*, расширив сферу неевропейского включением в партитуру большой группы самобытных традиционных тембров Китая, Ирана, Ближнего Востока, Турции, Азербайджана и других стран Закавказья. Состав ансамбля:

[164] См.: [78, с. 45].

[165] Ещё задолго до библейской книги Бытия предание о Вавилонской башне поведал миру греческий писатель Полигистор (II век до н. э.). Впоследствии мотивы башни и Вавилона становятся тематической основой целого ряда художественных произведений и акций, среди которых — самое знаменитое из полотен средневековой живописи — «Вавилонская башня» Питера Брейгеля-старшего, поэмы «Вавилон Великий» В. Линдзи и «Морские сновидения» А. Теннисона, стихотворение «Город в море» Э. А. По, одна из поэм серии «Легенд веков» В. Гюго, повесть О. де Бальзака «Проклятое дитя», тексты Ж. де Нерваля, притча Ф. Кафки «Герб города», повесть А. Платонова «Котлован», рассказ «Столпотворение» Г. Веды, фильмы «Нетерпимость» Д. У. Гриффита и «Вавилон» А. Г. Иньярриту, хэппенинг М. Херманна и многие другие.

[166] Премьера состоялась 13.09.2002 в Kammermusiksaal Берлинской филармонии имени Г. фон Караяна (Германия). Исполнитель — Atlàs Ensemble (Голландия), дирижёр — Эд Спаньярд (Ed Spanjaard).

флейты — fl. (= fl. in G), D-qudi[167], xun[168], ney (D)[169];
гобои — oboe, D-soprano suona[170], guanzi (D)[171], zurna[172], balaban[173];
духовые гармоники — mondharmonica, sheng[174];
лютни — mandoline, chitarra, pipa[175], liuqin picc.[176], ruan[177], tar[178], ud[179];
цитры —kanun[180], santur[181], zheng[182], arpa;

---

[167] *D-qudi* (куди) — один из родов китайской поперечной бамбуковой флейты *di*, чрезвычайно подвижен в исполнении, обладает красивым, чистым голосом и «полным» звуком.

[168] *Xun* (сюнь) — древнейшая китайская шаровидная глиняная флейта, вид окарины. Обладает мягким нежным звуком.

[169] *Ney* (ней) — род бамбуковой флейты, распространённой в Азербайджане, Турции, странах Ближнего и Среднего Востока. Имеет несколько разновидностей. Благодаря особой технике возможна игра в пределах более трёх октав.

[170] *Suona* (сона, суона) — китайская разновидность простого деревянного гобоя с металлическим резонатором. Инструмент с резким, но певучим звуком, также имеющий несколько разновидностей.

[171] *Guanzi* (гуаньцзы) — древний китайский язычковый инструмент, используемый для исполнения народных и религиозно-обрядовых мелодий. В сравнении с соной тесситурно более низкий, тембрально соотносимый с фаготом (английским рожком).

[172] *Zurna* (зурна) — деревянный духовой инструмент народов Закавказья, также распространён в Иране, Средней Азии и на Балканах. Близкий родственник гобоя, обладает ярким и пронзительным тембром.

[173] *Balaban* (балабан — Азербайджан), *или duduk* (дудук — Турция, Армения) — деревянный духовой инструмент с двойным язычком, тембрально близкий гобою д'амур. Голос этого инструмента, распространённого в Азербайджане, других странах Закавказья, Средней Азии и Турции, отличается особой теплотой и чувственностью.

[174] *Sheng* (шэн) — духовой язычковый китайский инструмент, род «губного органа» с бамбуковыми трубочками (до 36 штук).

[175] *Pipa* (пипа) — китайский четырёхструнный щипковый инструмент, на котором играют, держа его в вертикальном положении.

[176] *Liuqin* (люцинь) — «ивовая лютня», уменьшенная копия пипы.

[177] *Ruan* c.-alto (руан) — круглый китайский уд с благородным тембром, звучит на октаву ниже liuqin piccolo.

[178] *Tar* (тар) — виртуозный сольный 11-струнный щипковый плекторный инструмент, один из предков гитары. Один из самых популярных музыкальных инструментов в Азербайджане, Иране, Турции.

[179] *Ud* (уд) — «арабская лютня», шестиструнный щипковый безладовый плекторный инструмент. Распространён в странах Ближнего Востока, Закавказье, Иране, Турции. Обладает богатым обертонами низким звуком.

[180] *Kanun* (канун) — старинный струнный (от 63 до 84 струн) инструмент, на котором играют с помощью надетых на пальцы металлических наконечников, род горизонтальной арфы или щипковой цитры. Распространён в Турции, Иране, странах Закавказья, Ближнего и Среднего Востока.

[181] *Santur* (сантур) — струнный ударный инструмент, на котором играют молоточками, род цимбал. Распространён в Закавказье, Индии, Иране, Турции и других странах Востока.

[182] *Zheng* (чжэн) — древний китайский струнный (до 26 струн) щипковый инструмент, род цитры-кануна. Обладает звонким голосом и нежным тембром.

ударные — batteria I (Китай): 5 tom-toms, timpani, tam-tam, gong, altri strumenti; batteria II (Европа): tom-tom, campane, campanelli, vibrafono, watergong;

струнные — violino, erhu[183], kamancha[184](азерб.), viola, kemenche (тур.), violoncello, contrabasso —

был определён после детального ознакомления с выразительными свойствами инструментов и исполнительскими возможностями музыкантов[185].

М. В.: Сочинение предполагает весьма необычный инструментальный состав...

Ф. К.: Художественный руководитель амстердамского Nieuw Ensemble Джоэль Бонс (Joel Bons) как-то рассказал мне об идее создать синтетический ансамбль, где наряду с европейскими инструментами равноправное участие принимали бы также и инструменты народные — арабские и китайские. Со временем эта идея получила реальное воплощение, и родился Atlas Ensemble, в состав которого Бонс по моему совету включил азербайджанские народные инструменты, а затем ещё более расширил его, использовав также иранские, турецкие и некоторые другие. Композиторам из разных стран Европы и Китая были заказаны сочинения, которые исполнили в Германии, а на следующий год — ещё в нескольких странах Европы.

М. В.: То есть в каком-то отношении идея написания подобного сочинения отражает поиски звукового образа некоей «мировой музыки», составленной из множества отдельных голосов. Возможно, важны не столько сами голоса, сколько их взаимодействие или не-взаимодействие, — ведь, по Бахтину, истинный диалог

[183] *Erhu* (эрху) — китайская двухструнная скрипка с мягким и выразительным тембром.

[184] *Kamancha* (кяманча — Азербайджан), *kemenche* (кеменче — Турция) — струнный (от 2 до 6 струн) смычковый инструмент, распространённый на Кавказе, в странах Ближнего и Среднего Востока. Считается идеальным для игры соло и в оркестре.

[185] Необходимо было учесть ряд специфических факторов: так, не все из приглашённых в состав ансамбля народных музыкантов-исполнителей на национальных инструментах могли хорошо читать нотный текст, отдавая предпочтение более привычным для них формам музицирования — импровизации и игре по слуху. Караевскую версию интернационального Atlas Ensemble представили следующие инструменталисты: Harrie Starreveld (Голландия) — fl., fl. in G; Dai Ya (Китай) — D-qudi, xun; Kudsi Erguner (Турция) — ney (D); Ernest Rombout (Голландия) — ob.; Shi Haibin (Китай) — D-soprano suona, guanzi (D); Necati Karakus (Турция) — zurna; Gevorg Dabaghian (Armenia) — balaban (duduk); Hans Wesseling (Голландия) — mondharm., mand.; Yang Shoucheng (Китай) — sheng; Helenus de Rijke (Голландия) — chit.; Wu Man и Zhang Qiang (Китай) — liuqin picc., ruan c.-alto, pipa; Эльчин Нагиев (Азербайджан) — tar; Yurdal Tokcan (Турция) — ud; Hakan Güngür (Турция) — kanun; Aghaei Siamek (Иран) — santur; Yuan Sha (Китай) — zheng; Ernestine Stoop (Голландия) — ar.; Wang Yidong (Китай) — batt. I; Gustavo Gimeno (Голландия) — batt. II; Angel Gimeno (Голландия) — vn.; Yan Jiemin (Китай) — erhu; Эльшан Мансуров (Азербайджан) — kamancha; Frank Brakkee (Голландия) — vl.; Derya Turkan (Турция) — kemenche; Jeroen den Herder (Голландия) — vc.; Rozemarie Heggen (Голландия) — cb.

всегда должен обладать качеством незавершённости, а значит, включать в себя частицу взаимного непонимания.

Ф. К.: Мне с самого начала эта идея показалась бесперспективной. Поиски звукового образа некоей «мировой музыки» абсурдны, а результат в принципе недостижим. Нетемперированное звучание — а практически все народные инструменты, используемые в Atlas Ensemble, именно нетемперированные, — плохо сочетается с европейской темперацией. Как говорится, Запад есть Запад, Восток — Восток. И с места им не сойти!.. Звучание китайской пипы или азербайджанского тара, турецкой кеменче или иранского сантура для европейского уха — лишь экзотика; голос китайского цзэна или ориентального уда, дудука-балабана или зурны — не что иное, как микроэнциклопедия звучностей, в которых основу импровизации составляют микроинтервалы и $^{1}/_{4}$-тоны. Каким образом возможно соединение западной темперации с подобной «экзотикой» и возможно ли это вообще?!

Скепсис композитора в отношении художественных проектов, претендующих на статус универсальных языковых образований, базируется на его неприятии самой идеи искусственного симбиоза, выступающего под маской синтеза. В этом аспекте вся палитра музыкальных мистерий и художнических перформансов / инсталляций на тему «транснационального» культурного всеединства — от «Telemusik» К. Штокхаузена и «Eurasia» Й. Бойса до «Полифонии мира» А. Бакши и «Абака» С. Шутова — представляет собой собрание более или менее удачных экспериментов по возведению нового зиккурата или, используя выражение У. Эко, «попытку, — увы, чересчур скоропалительную и, по вине гордыни, безуспешную — возвести менгир мощнее всех менгиров»[186].

Л. Берио, один из пионеров музыкального постмодернизма и мастер разного рода композиционных версий *поли*, как-то сказал: «Мне хотелось бы верить, что между всеми музыкальными языками можно найти глубокие

[186] Полная версия цитаты: «[...] становилось ясно, что при этой гипотезе Вавилонская башня представляла собой не что иное, как попытку, — увы, чересчур скоропалительную и, по вине гордыни, безуспешную — возвести менгир мощнее всех менгиров» — цит. по: [146, с. 533].

Не случайно в художественном творчестве и исследующих его дисциплинах к образу Вавилонского столпотворения нередко прибегают в ироническом ключе, подчёркивая гротескный аспект смешения разного. Выражение *Вавилонская башня* составляет часть названия эссе А. Гениса («Вавилонская башня: искусство настоящего времени»), представляющего собой введение в постиндустриальную культуру XX века и написанного в жанре *лирической культурологии*. Та же фраза стоит в заглавии четвёртой части композиции В. Екимовского в жанре инструментального театра «Из каталога Эшера» (Композиция 63, 1994) — согласно сценарию, музыканты, произвольно перемещаясь по сцене, играют на своих инструментах самые знаменитые оркестровые соло, стилистически не соотносимые друг с другом.

связи»[187]. XX век ищет эти связи, в том числе, и на пути тембровой соборности, объединяя в пространстве одной композиции западный и восточный, академический и традиционный, темперированный и нетемперированный инструментарий. Пьесы Л. Харрисона для ансамблей, компилирующих европейские, азиатские, африканские инструменты и разновидности гамелана (Двойной концерт для скрипки, виолончели и яванского гамелана, Концерт для фортепиано и яванского гамелана, «Air», «Philemon and Baukis», «Main Bersama-sama» («Playing Together»), «Threnody for Carlos Chávez», «Quintal Tarung», «A Phrase for Arion's Leap» и другие), композиции Дж. Крама («A Haunted Landscape», «Ancient Voices of Children», «Lux aeterna»), «Meteor Farm» Г. Бранта для европейских и индийских народных инструментов, индонезийского гамелана, джазового ансамбля и западно-африканского хора с ударными, «Мугам» А. Волконского для тара и клавесина, ряд сочинений С. Губайдулиной («Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского», «Час души», «Юбиляция», «В тени под деревом»), В. Мартынова («Распорядок дня»), А. Раскатова («Приглашение к концерту»), включающих национальные (в том числе, ритуальные) восточные инструменты, — вот далеко не полный перечень опытов пересечения традиций на материале тембра[188].

Пьесой, почти наглядно репрезентирующей превращение художественного текста в пространство *со*-бытия языков культуры, стала и «Вавилонская башня» Ф. Караева, по-постмодернистски свободно интерпретирующая идею стереоскопичности мировидения, реконструирующая модель коммуникации в современном социуме — едином поле сосуществования множества пересекающихся, но не сливающихся голосов. Условность территории совместного музицирования компенсирована *лица необщим выраженьем* участников этого необычного полилога — каждому дано высказаться в привычной, естественной манере, без насилия над природой инструмента и личностью музыканта. В условиях сонорно-алеаторической организации музыкальной ткани практически все сольные и групповые включения неевропейских инструментов представляют собой свободные импровизации с типичными приёмами игры, реализуемые в индивидуальных ладовых и ритмических структурах, общую синхронизацию звуковых линий обеспечивает контролируемый дирижёром авторский хронометраж. Многотембровый гомон центрирован тоном *d* — именно этот устой характеризует ладовый строй большинства традиционных инструментов, участвующих

[187] Цит. по: [14, с. 123].

[188] Начиная с конца 50-х, подобные опыты характерны и для международной саунд-поэзии и разного рода арт-акций: так, при исполнении своих произведений чех Л. Новак прибегает к имитации эскимосского пения, американец Дж. Джорно воспроизводит обертоновое пение тибетских монахов, вьетнамец Н.-Т. Дао соединяет в перформансах традиции западного вокального интонирования и дальневосточных техник пения и т. д.

в пьесе[189]. Импровизации, отмеченные авторскими ремарками *Molto rubato, quasi improvvisata* и *Improvvisata ad libitum*, накладываются, скрещиваются, перетекают друг в друга, уподобляясь человеческой речи, — как всякое слово, не стеснённое условностями чужого языка, речь эта эмоциональна и богата смысловыми обертонами. «Европейская» музыка, выписанная и зафиксированная нотной графикой, как правило, сопровождает импровизацию того или иного «не-европейца», создавая невесомый звуковой фон либо заполняя паузы-отзвуки.

В сквозной структуре пьесы можно выделить шесть крупных разделов, отличных по тембровой (темповой) составляющей, тематическому материалу и фактурному типу изложения:

I: [начало – A_6] и [A_6 – B_5];
II: [B_5 – B_7] и [B_7 – B_{10}];
III: [B_{10} – D_2];
IV: [D_2 – D_{10}] и [D_{10} – E_1];
V: [E_1 – F_3];
VI: [F_3 – до конца].

Первые три раздела представляют различные версии полифонии групповых импровизаций в ре миноре (флейты, гобои) и ре мажоре (цитры, лютни) — совокупный *ре мажоро / минор* пронизан гемитонными звуковыми сцеплениями по вертикали, фактически образующими кластер из 10–12 тонов. На этом фоне выделяются яркие сольные выступления уда, кяманчи[190], балабана [A_6 – A_{10}], затем — кануна [B_4], руана [B_6] и тенорового нея [C_1 – C_8]. В последнем случае аккомпанементом сольной партии служит лёгкий воздушный флёр, сотканный из флажолетов засурдиненных струнных — *glissandi*-имитаций скрипки, альта, виолончели и *pizzicato* контрабаса[191], всё — в тоне *d*:

---

[189] В беседе с автором этих строк композитор характеризовал «Babylonturm» как *цикл вариаций на звук «ре»*.

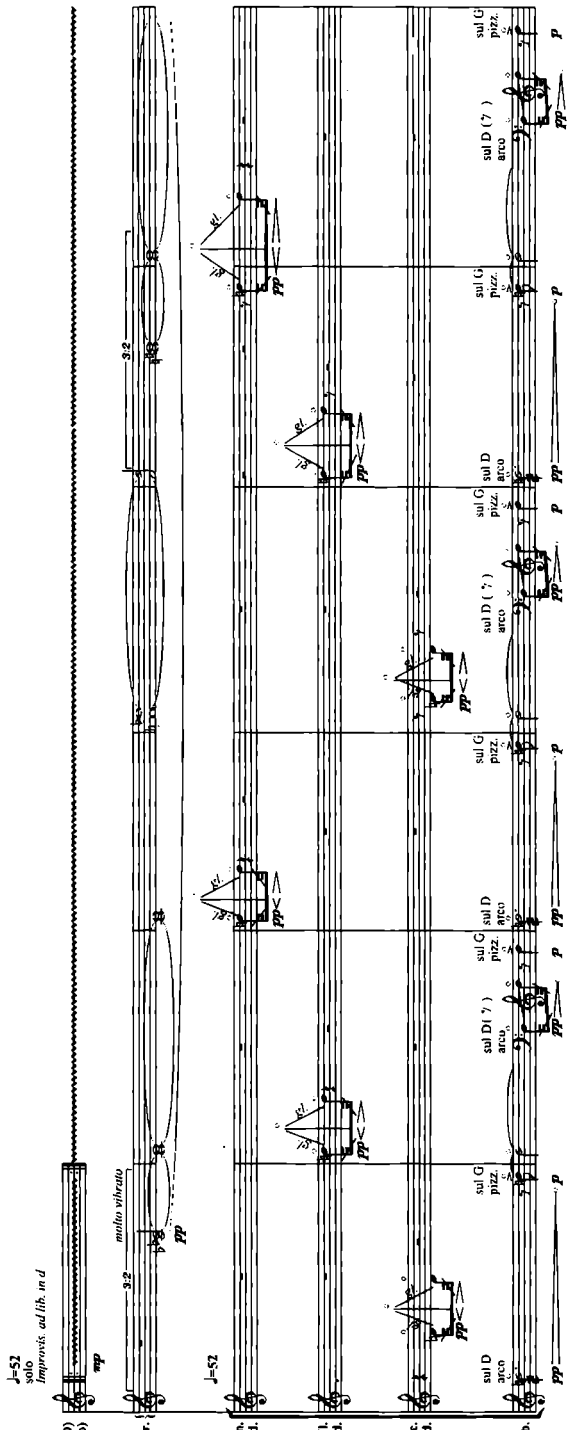
[190] Кяманчист импровизирует в ладу *Şüştər*, одном из семи основных ладов азербайджанской модальной системы (см. раздел I.3.7).

[191] Красота этого необычного ансамбля выявляет тембровую специфику нея, звучание которого Физули описал как стенание:

> Всегда стенаю я, тростник,
> То страстью, то жалобой мой полон крик.
> Рыдать не перестану я,
> Будь даже срезан я для нея

См.: Википедия — свободная энциклопедия: сайт. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki

Партитура содержит массу аналогичных эпизодов *проявления* тембра: см., к примеру, фрагмент в букве B_4 — нежнейшую импровизацию кануна, звучащую на фоне протянутого *d* балабана и окаймлённую ансамблем струнных, партия каждого из которых содержит звуки, не дублируемые другими партиями (принцип комплементарности при создании двенадцатитоновой вертикали).


♩=52
solo
Improvis. ad lib. in d
Ney (D)
(tenoro)
Vibr.
molto vibrato
♩=52
Vn.
con surd.
Vl.
con sord.
Vc.
con sord.
Cb.
sul G
pizz.
sul D
arco
sul D (?)
arco

136.

Тонкой нитью вплетена в эту звуковую паутину изложенная в виде гармонического двухголосия мелодия вибрафона, фактурно и интонационно развивающая материал эрху из предыдущего раздела. Намёк на пентатонику предвосхищает аналогичную в ладовом отношении импровизацию чжэна [C_3], а перезвон колокольчиков (на них также играет вибрафонист) воспроизводит народную манеру музицирования, в дальнейшем демонстрируемую люцинем (мелодия с форшлагами в тоне *d* [C_4]): западный инструментарий деликатно «встраивается» в заданные структуры — так внимательный хозяин прислушивается к речи чужестранца, стараясь понять её смысл и поддержать эмоциональным участием. Вставки сопутствующих тембров настолько корректны, что слуховое ощущение присутствия аккомпанирующих голосов порой вступает в противоречие со зрительным, и уже кажется, что нет ни поддержки, ни фона — как во фрагменте партитуры [$C_3 - C_9$], где солируют чжэн, люцинь, сона и куди, каждый — со своей музыкой, или во фрагменте [$B_7 - B_{10}$], отмеченном пуантилистическим рисунком духовых.

Поверх основного деления структурой второго порядка накладывается *quasi*-строфическая форма отдела [$A_6 - B_{10}$], каждая «строфа» которой отделена ниспадающей хроматической «каденцией» струнных *pizzicato*.

Начало четвёртого раздела отдано исключительно неевропейским тембрам, словно издалека, приближается гул ударных — готовится вступление центрального жанрового эпизода в ре мажоре, импровизации зурны в характере и ладово-интонационном модусе *Yalli*[192] [$D_{10} - E_1$]. Ритм танца задан сопровождением ударных — сольные партии шести том-томов (Batterie I, II) отчётливо выделяются на фоне протянутого *d* гобоя и гуаньцзы. На этот же ритмический остов нанизан сонорный комплекс групп лютней и цитр — точечное включение звуков-*tremolo* (а затем и звуков-*glissando*) постепенно набирает двенадцатитоновую вертикаль, причём с каждым следующим куплетом формы этот гармонический процесс возобновляется, неуловимо обновляясь. В т. 16 D_{10} к ансамблю на той же аддитивной звуковой основе присоединяются струнные и в т. 43 гемитонная вертикаль преображается в совместное акцентное скандирование, заключённое в чёткие рамки квадратного метра (см. *Приложение III–10*).

На гребне волны общей динамизации *Yalli* резко обрывается в тишину, становящуюся началом следующего, пятого раздела. На фоне одиноко тянущегося *d* балабана вступает гитара с совершенно иной музыкой, и этот стилистический слом столь же неожидан, как соприкосновение язычества и постромантизма: звучит цитата одного из самых известных сочинений для классической гитары — фрагмент «Арабского каприччио» Франсиско

[192] *Yalli* (Яллы) — национальный азербайджанский жанр, героическая пляска мужчин, которая имитирует цепь охотников, загоняющих животных в пропасть. В балете «Тени Кобыстана» (1969) Ф. Караев использует эту жанровую отсылку в качестве финала.

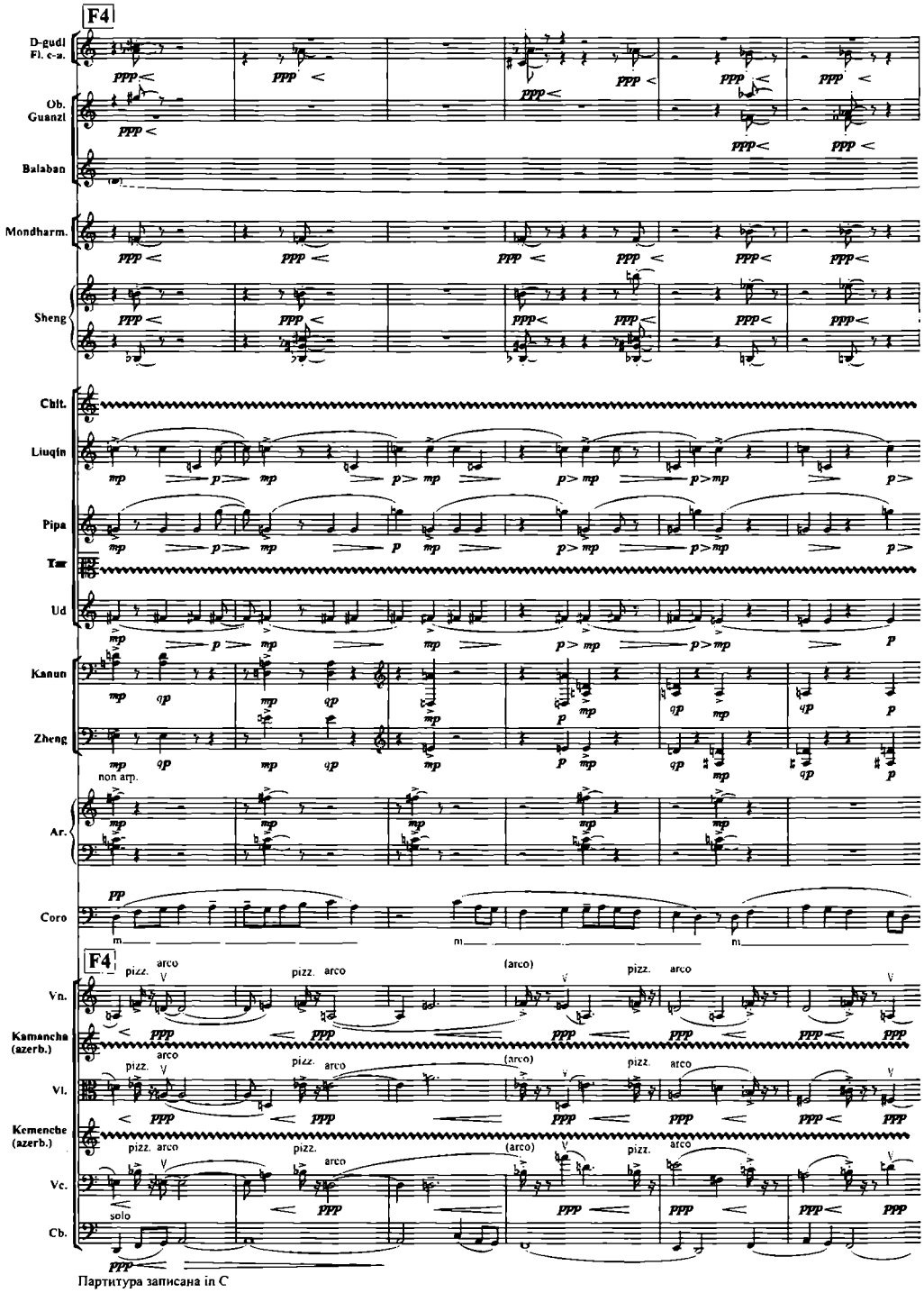
Тарреги[193]. Объектом связи эпох выступает сам тембр гитары — инструмента, находящегося на пограничьи народной и академической традиций и, возможно, более других адаптированного к использованию в разных инструментальных и репертуарных контекстах. Звеном, связующим «европейское» с «не-европейским», становится заявленный названием «арабский» характер музыки, являющий себя в прихотливом интонационном «плетении» и изысканной ритмике. Может быть, поэтому последующие реплики-вставки традиционных народных инструментов так естественны и воспринимаются слухом как нечто, не противоречащее гитарному Hauptstimme. На протяжении этого раздела формы [E_1 – F_3] *soli* гитары чередуются с *soli* «не-европейцев», причём в обоих случаях речь идёт о классике жанра (третий объединяющий момент) — касается ли это авторского текста Тарреги (гитара), импровизации в ладу *Rast* (турецкая кеменче) или импровизации в ладу *Bayatı şiraz*[194] (азербайджанские тар и кяманча). Центрирующая функция тона *d* — опорного устоя всех сольных выступлений, включая цитату, — очевидна и здесь, что является ещё одной точкой пересечения в едином поле сосуществования разных «музык». Деликатное сопровождение струнных и арфы осуществлено в формах гармонических созвучий или кластеров ангемитонного типа — свёрнутых по вертикали диатонических ладовых образований.

В букве F_3 партитуры комплекс солирующих тембров погружается в тихий сонорный фон, сплетённый из голосов всего ансамбля, где каждый озвучивает свою, индивидуальную линию, составленную, как и прежде, из звуков, дополняющих остальные партии до образования полноценного двенадцатитонового кластера. Откуда-то из глубины тембрового пространства выступает новая тема, ещё один «персонаж» с целым шлейфом исторических реминисценций — мелодия лютеранского хорала «An Wasserflüssen Babylon» («На реках Вавилонских»)[195]. Начинаясь в низком регистре у контрабаса *con*

[193] Франсиско Таррега (Francisco Tárrega, 1852–1909) — испанский классический гитарист и композитор, один из основоположников современного исполнительства на гитаре. Ему принадлежит 78 оригинальных произведений и около 120 переложений для гитары, наиболее известными из которых являются «Воспоминание об Альгамбре», «Мавританский танец», «Арабское каприччио» и «Вариации на тему Арагонской хоты».

[194] Основные лады азербайджанской народной музыки наряду с *Şüştər*. *Rast* выражает мужество и бодрость, а к *Bayatı şiraz* прибегают для передачи эмоции грусти — см.: [31].

[195] Хорал на текст библейского Псалма 136 (в масоретской нумерации — 137) «Super flumina Babylonis» (*лат.*), который поётся во время Великого Поста в течение трёх воскресных всенощных бдений; в нём говорится об изгнании евреев после разрушения Иерусалима и, в том числе, — об арфах, за ненадобностью подвешенных на ветки ив (верб), растущих в стране изгнания. Наибольшую известность получила хоральная мелодия 1525 года, сочинённая органистом Страсбургского кафедрального собора (Straßburger Münster) Вольфгангом Дахштайном (Wolfgang Dachstein), — именно она явилась основой хоральной обработки И. С. Баха из собрания 17 хоралов «Лейпцигского автографа»: «An Wasserflüssen Babylon» BWV 653 — и двух её версий веймарского периода (BWV 653*a* и BWV 653*b*). У Баха есть и вокальный вариант хорала с тем же названием (BWV 267). Сохранился манускрипт — собствен-

137.

Партитура записана in C

sordino, с т. 3 до F_4 она дублируется звучанием мужских голосов, поющих с закрытым ртом, — *Coro* составляют те музыканты ансамбля, которые могут петь и играть одновременно (то есть все, кроме духовиков) (см. пример 137).

Несмотря на сумрачные блики *ре дорийского*, проступающего из недр свободной двенадцатитоновости, и не превышающую уровень *mp* тишайшую динамику, музыка проникнута тем особым светом, который свойственен финалам-резюме, «проясняющим» и завершающим концепцию сочинения. Этот колорит тает вместе с последовательным «выключением» голосов: в букве F_6, помимо *Coro*, остаются лишь девять инструментов (солирующий «блок» гитара / тар / кяманча, балабан с протянутым звуком *d* и смешанный квинтет, осуществляющий гармоническую поддержку), в F_7 — восемь, в F_8 — шесть, и так далее, вплоть до последних строк партитуры — импровизации дуэта азербайджанских тара и кяманчи на фоне едва слышного *d* в тембре нежного и печального сюня[196]. Заключительный, скрадываемый тишиной *quasi niente* звук ватергонга, погружаемого в ёмкость с водой[197], размыкает грани условного мира, на короткое время ставшего *общим пространством встреч* (М. Фуко) вещей и явлений из разных культурных сообществ, мира, в котором язык музыкальных звуков в каком-то смысле явился метафорой самой возможности взаимопонимания и общения.

Продолжая и экстраполируя мысль Фуко на область искусства, можно уподобить караевскую «Babylonturm» *гетеротопии* — реальности, функции которой состоят в *со*-вмещении разнообразных пространств и *месторасположений*, по отношению друг к другу являющихся несовместимыми[198]. Роль музыкального языка в данном случае близка его первичной, символической сути, в соответствии с которой само существование языка неизмеримо важнее представляющих его слов.

Божьим наказанием человеческой гордыни стали распад и рассеивание частей некогда единого целого, уничтожение языковой прозрачности, упразднившее и сходство вещей с обозначавшими их именами. В XX веке множеству художественных и научных открытий сопутствует стремление

норучно переписанная композитором в 1700 году (в возрасте 15 лет) фантазия его старшего современника И. А. Рейнкена на этот же лютеранский хорал.

Ф. Караев использует в «Babylonturm» другую, более раннюю мелодию, авторство которой неизвестно.

[196] В одной из характеристик сюня говорится о том, что звучание этой флейты описывает осенние мотивы — см.: Энциклопедия Китая: сайт.

URL: http://www.abirus.ru/content/564/623/625/645/653/856.html

[197] Первым композитором, обратившим внимание на необычные звуковые свойства гонга, во время игры опускаемого в бадью с водой, был Джон Кейдж. Именно этот приём применён им во «Второй конструкции» для ударно-шумового ансамбля, созданной в 30-е годы.

Помимо «Babylonturm», Караев использовал watergong в ансамблевом сочинении «Canción de cuna», написанном годом ранее.

[198] См. об этом, в частности, в Предисловии к «Словам и вещам» — [133. с. 31].

к языковой унификации, всеобщности и универсальности: поэтическая «заумь» и саунд-поэзия, опыты с конкретной и электронной музыкой, додекафония и сериализм, компьютерные языки и языки формул — возможно, в бесконечных попытках преодоления частного, локального сквозит утопическая мечта возродить утраченное подобие, воссоздать легендарный праязык, которым пользовалось человечество до Вавилонского столпотворения[199].

«Babylonturm» не смешивает тембровые диалекты, однако в точках их пересечений рождается новый смысл коллективного музицирования — будь то ладогармоническое вращение вокруг центрального тона и тональности *d*, комплементарно-аддитивное построение двенадцатитоновой вертикали или совместное исполнение хорала «An Wasserflüssen Babylon». Оставаясь взаимопереводимыми, разные «музыки», как и инструменты, располагаются в тексте партитуры подобно различным видам письма: арабская вязь, китайская иероглифика, западноевропейская латиница — посредством сцепления слов и их размещения в пространстве моделируется порядок и картина мира, «читаемого» в нескольких направлениях — справа налево, слева направо или сверху вниз.

«Я притворяюсь, будто Запада не видел, а насчёт Востока всё ясно», — говорит Гантенбайн Макса Фриша[200]. Если с позиции слухового восприятия караевская пьеса необычна, в первую очередь, своей уникальной «восточной» тембровой палитрой, то в аспекте имманентной логики композиции «экзотичной» представляется именно трактовка европейского инструментария. Его сравнительная малочисленность, фактическое отсутствие соло при доминировании аккомпанирующей функции и функции гармонической поддержки, нередкое приближение к исполнительской манере традиционных инструментов — методика корректной ансамблевой игры обеспечивает «дыхание» партитуры и прозрачность тембрового контрапункта.

Реконструкция любого события всегда чревата условностью, степень допущения значительнее, если речь идёт о реконструкции идеи. Постоянное перекрещивание в пространстве «Babylonturm» естественности форм инструментального музицирования и условности сценического представления сообщает тексту свойство модальности: смысл являет себя в сцеплении знаков, совокупности *пригнанных*[201] объектов — соприкосновением граней они лишь намекают на родство, не утрачивая при этом относительной автономности и собственной идентичности. Звуковая конструкция Вавилонской башни возводится и распадается вновь, чтобы остаться лишь метафорой, семантическим иероглифом культуры.

---

[199] Скептицизм Соссюра в отношении теории всеобщего языкового родства [117] опровергают современные анализы ДНК, взятые у представителей разных этносов, — возможно, гипотеза о происхождении людей из одной генетически родственной группы вскоре станет научной реальностью.

[200] Цит. по: [131, с. 182].

[201] Ещё одна из характеристик, используемых Фуко — см.: [133].

7. «Посторонний»: эпизод из жизни антигероя

Маленький спектакль «**Посторонний**» на слова Ивана Ахметьева — одно из самых характерно-караевских сочинений — был создан в 2002 году. Исходя из условий заказа, оговаривающих число инструментов (восемь), композитор сделал выбор в пользу самых сумрачных, «тёмных» тембров[202], дополнив инструментальный ансамбль магнитной лентой, создающей сонорный фон. В сочинении участвуют также смешанный камерный хор и солист-тенор, собственную вокальную (теноровую) партию имеет и дирижёр.

Ф. К.: Сочинение было написано на одном дыхании, за 10 дней, во время отдыха от изнурительной работы над Концертом для оркестра и скрипки соло. Писалось на удивление легко и в охотку, хотя бытовые условия в тот момент были не самые комфортные.

По впечатлению от исполнения не могу отделаться от мысли, что это самое «русское» моё сочинение, почему?.. Ни музыкальный материал, ни цитата из Шуберта, ни электронное сопровождение отнюдь к этому не располагают.

Может быть, хор? Не знаю...

Премьера состоялась в 2003 году в Санкт-Петербурге на фестивале *Пифийские игры*[203]. Питерцы не подкачали — спето-сыграно было просто отлично. После единственной репетиции в присутствии автора, которую удалось организовать за полчаса до начала концерта, никаких замечаний — ни к eNsemble, ни к Фёдору Леднёву, ни к Дмитрию Скаженику — не возникло.

После концерта — тем более.

Публика приняла опус очень тепло и долго не отпускала автора... у которого непроизвольно возникло ощущение, что завоевание Приза зрительских симпатий — дело решённое и N-ная сумма в у.е. уже приятно отягощает карман.

Но сказано же: «Не стройте иллюзий и у Вас не будет разочарований»! Приз, владелец которого был тут же определён тайным голосованием, получила бессмысленная до полного идиотизма музыка, вышедшая из-под пера ПО «Композитор».

[202] Fl. in G, cl. in A, cl. bs., arm. a mano (accordion), 2 vl., vc., cb.

[203] Сочинение было написано по заказу Института «ПРО АРТЕ» для участия в *Пифийских играх* (состязании композиторов) в категории «Дада.ру» / Музыка на заумные стихи. Премьера состоялась 07.03.2003 в Малом зале имени М. И. Глинки Санкт-Петербургской Государственной филармонии имени Д. Д. Шостаковича в исполнении eNsemble (Санкт-Петербург), дирижёр – Фёдор Леднёв, солист — Дмитрий Скаженик.

Существует аудиозапись на компакт-диске: *Пифийские игры 2002–2005. Избранное.* Мелодия. PRO ARTE. [СПб.,] 2006. Исполнители: eNsemble, дирижёр — Фёдор Леднёв, солист — Дмитрий Скаженик.

Стало смешно...

И всё же от вечера остались самые приятные впечатления. А «виной» тому стали не только прекрасное исполнение и благожелательная атмосфера в зале, но и неожиданное появление Шурика Кнайфеля, который после исполнения «Постороннего» тепло поздравил меня и тут же исчез, и присутствие Эльмира Мирзоева, талант которого я ценю и к мнению которого всегда прислушиваюсь... хотя и не всегда во всём соглашаюсь.

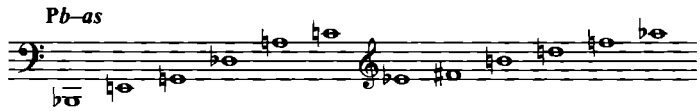
В качестве текста Фарадж Караев заимствовал и соединил в один драматургический блок три одностишия московского поэта-минималиста Ивана Ахметьева, опубликованные в антологии неофициальной поэзии в разделе «Непохожие стихи»[204]:

прошу прощения
вас и так много
а тут ещё я

полу помаленьку
полу сам по себе
полу за компанию

что вы что вы
я ничего

Художественный метод *многофункционального субъекта литературы* Ахметьева с его структурированием фрагмента и метонимичностью языка обрёл музыкальное соответствие в поэтике *маленького спектакля* Караева. Конструкция «Постороннего» образована тремя разделами, начало каждого совпадает с первыми строками одностиший: тт. 1–65 — тт. 66–115 — с т. 116 и до конца. Звуковая система базируется на серии, интонационное содержание которой задано сцеплением трёх уменьшённых септаккордов, расположенных строго в восходящем направлении: *b–e–g–des–a–c–es–fis–h–d–f–as*[205]:

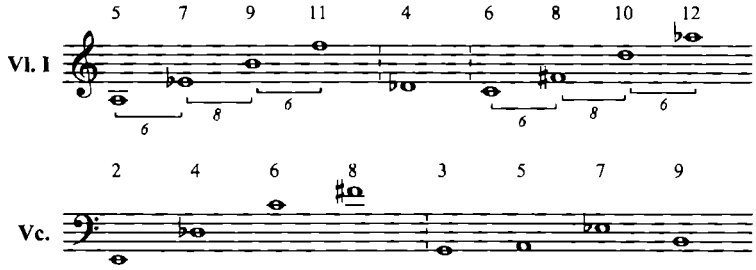
138.

В разработке музыкального материала используется принцип ротации неполного серийного ряда — каждый из инструментальных голосов озвучивает свой гемитонный отрезок, при этом высотные параметры серии строго

[3] [200].

[205] Эту же серию с небольшими вариациями композитор использовал в Камерном концерте «...alla "Nostalgia"» (1989) и в созданном на его основе Концерте для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...» (2009).

закреплены за определёнными октавами. У альта I и у виолончели ряд обретает интонационную специфику, будучи представлен двумя сегментами, воспроизводящими ступени серии «через одну», — наглядная иллюстрация её тритоновой основы: 5–7–9–11 и 4–6–8–10–12 в первом случае; 2–4–6–8 и 3–5–7–9 — во втором:

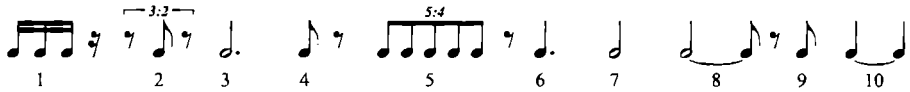
139.



Во всех голосах серия многократно проводится только в прямом восходящем движении — приём, сообщающий графическому облику партитуры почти визуальную устремлённость ввысь (см. *Приложение III–11*).

Помимо высотного материала, в первом разделе композиции серийно организованы ещё два параметра — ритм и динамика, что позволяет говорить о частичном применении в структуре целого техники сериализма. Ряд звуковых длин включает 10 ритмических групп (временных единиц):

140.



У трёх инструментов — бас-кларнета, альта II и виолончели — ритмический ряд изложен ракоходно. Несовпадение и взаимное наложение разномасштабных ритмических групп рождает множимую в пространстве полифонию временных линий.

Интенсивность звучания представлена двумя серийными рядами, производными от двух видов составляющих их единиц — *f* и *p* — и реализующими в границах начального раздела формы идею динамики громкости и динамики тишины. Первый ряд, состоящий из 11 единиц динамической категории *f*, пятикратно проводится на отрезке с начала и до т. 29 (A_1) партитуры:

$$ff< - sfff - sfp< - sff - f< - ff - mf< - fff>< - fff - sf - f<$$

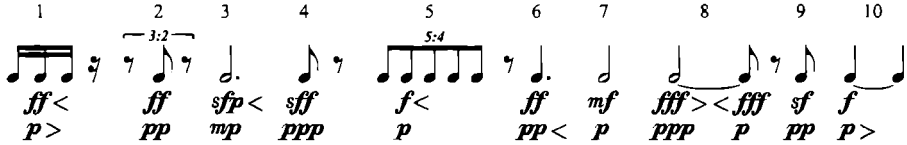
Подобно тому как это было с высотной серией, у бас-кларнета, альта II и виолончели динамический ряд представляет собой ракоходное отражение исходной структуры, связанное с изменением направленности знаков-символов *crescendo* и *diminuendo* (например, *f*> вместо *mf*<). В зонах интонационного «торможения» (*frullato* у духовых и *tremolo* на соседних струнах — у струнных инструментов) в заданную динамическую последовательность

периодически вторгаются дополнительные единицы, лишая ротационный процесс стабильности. С т. 33 партитуры в свои права вступает второй ряд — динамическая «изнанка» первого, его структура, за исключением двух позиций, пронизана зеркальной симметрией:

$$p> - pp - mp - ppp - p - pp< - p - ppp - p - pp - p>$$

Ракоходный вариант этого последования содержат ряды бас-кларнета, альта II и виолончели. На протяжении развёртывания формы первого раздела сочинения изложение ритмического и динамического серийных рядов полностью совпадает:

141.



По отношению к высотной координате такого соответствия нет, поскольку число звуков неполной серии, как правило, колеблется от 6 до 9, — тем самым, ритмический ряд и ряд интенсивностей последовательно перемещаются вперёд на несколько единиц, образуя ротацию.

Контраст динамики двух разделов подчёркнут разницей темпов и способов звукоизвлечения у струнных: так, в разделе *Allegro moderato* (♩ = 116) инструменты играют преимущественно с сурдинами и у подставки, а в разделе *Andante* (♩ = 74) — *pizzicato*.

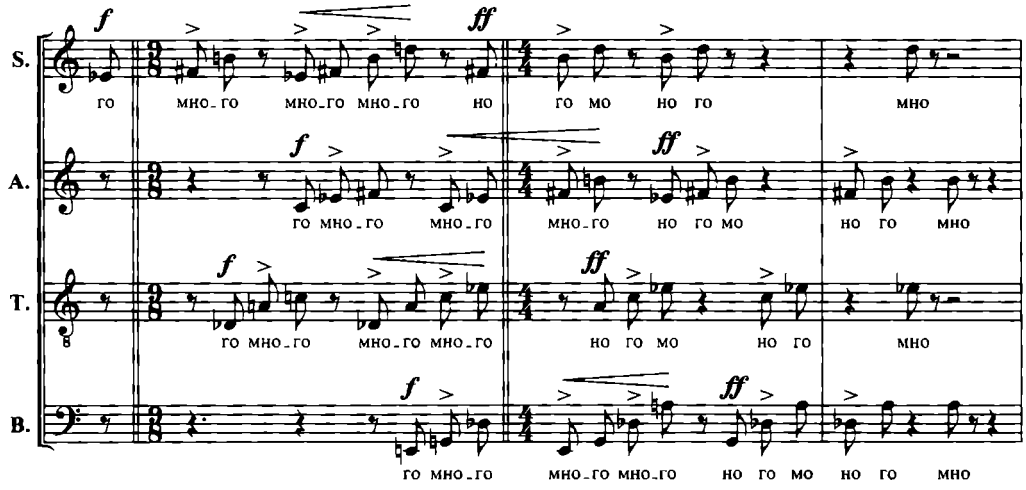
Партии других участников музыкально-сценического действа также выведены из исходного двенадцатитонового ряда. У хора серия выстраивается посредством ритмического микроканона, при этом в двух соседних голосах последний звук каждого сегмента серии является одновременно и началом нового её образования (см. пример 142).

Партия солиста представляет собой неполную ракоходную форму серии хора[206]. Впервые появляющийся на стыке двух динамических разделов формы аккордеон озвучивает гармонию, образованную двумя уменьшёнными септаккордами, а магнитная лента воспроизводит полную серийную вертикаль — три уменьшённых септаккорда, звучащие в разных октавах.

Принцип хоровой слоговой имитации выделяет периферийные моменты слова, работает с его фонетической канвой — в результате лингвистических трансформаций слова возникает чисто сонорный эффект многоголосного гула, наваждения множащихся голосов. Перенос акцента с семантики на фонетику вызывает в памяти лексические эксперименты русских футуристов-

[206] Интересное наблюдение делает в своей дипломной работе А. Попцова, указывая на последовательность звуков серии солиста как анаграмму имени *Фарадж Караев*:
Fa–re–(h)–ges Es [c = K]–a–re–g–e(v) — см.: [97, с. 60].

142.



заумников, положивших начало тенденции деформации смысла и прагматики поэтического языка — линии, которая нашла продолжение в опытах обэриутов и дадаистов, идеологов театра абсурда и современных концептуалистов[207]. Контраст сгущённой хоровой фонике составляют прозрачность и лаконизм реплик солиста, которые под воздействием наступательной агрессии, озвученной голосами хора и магнитной лентой, начинают распадаться на ещё более короткие фрагменты, перемежаемые всё увеличивающимся количеством пауз. Нарастающее ощущение алогизма сбившейся речи в финале сочинения найдёт выход в тотальном молчании всех участников действия[208].

Если фактура первого раздела композиции явлена полифонией мелодических линий, двенадцатитоновостью в её горизонтальном выражении, то фактурное изложение середины подчинено законам вертикали. Здесь серия звучит в единовременном, ритмически организованном хоровом скандировании, постепенно охватывающем всё более широкий регистровый диапазон, с подключением инструментальных голосов. В масштабе конструкции целого этот

[207] А. Кручёных в программном заявлении «Декларация заумного языка» (1921) подчёркивает значение «пра-звука» в «ритмически-музыкальном волнении», оперируя терминами-понятиями из области музыки — *инструментовка, фактура, музыкально-фонетическое творчество*, — а А. Туфанов в предисловии к своему сборнику «К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем» (1924) говорит о главенствующей роли *музыкальной фонетики слова* и, по аналогии с абстрактной живописью, ратует за создание безóбразных композиций «фонической музыки из фонем человеческой речи», для чего пригодны фонемы и лексемы всех мировых языков, а также разного рода фонетические новообразования. См. об этом: [21, с. 500–502].

В свою очередь, как противовес поэзии заумной постепенно вызревала и теория звуковой поэзии — в частности, К. Малевич, распространяя *звуковую идею*, в ряде статей говорит о «нота-буквах, выражающих звуковые массы».

[208] В медицине термином *алогия* обозначают немоту, потерю речи.

раздел выполняет функцию динамической кульминации: динамические образования предшествующей части собираются в один ряд, последовательно выстраиваемый от *pp* до *sff*, а поэтический текст разбивается на отдельные фонемы — их яростное артикулирование хором выявляет внесмысловую, почти физиологическую значимость произносимого слова.

Третий и заключительный раздел формы (D_3 партитуры) вновь возвращает динамику в русло тишины. Здесь, в коде сочинения, являющейся одновременно и центром всей концепции, именно пауза — не слово — выступает в значении носителя смысла. На фоне протянутой сонорной «педали» магнитной ленты, угасающих флажолетных звучностей, *glissandi* и *pizzicati* струнных, внезапно, словно пришелец из другого мира, возникает аккордеон с мелодической фразой, вызывающей в памяти шубертовский экспромт ля-бемоль мажор ор. 90. Вслед за этим звучит и сама мелодия Шуберта[209] — прерываясь и вновь возобновляясь, она служит контрапунктом последней мизансцене: певцы хора замолкают и по очереди поворачиваются спиной к публике, застывая с поднятыми вверх руками, музыканты кладут инструменты и закрывают лица руками, дирижёр обретает голос, в то время как солист, отныне безмолвный, медленно спускается со сцены, запускает шляпой в зрителей и покидает зал, отмечая вехи своего ухода звоном колокольчика.

В авторской аннотации к произведению сказано: *пьеса в русле инструментального театра, по духу нечто вроде трагифарса* — и в этом смыслообразующем жанровом миксте заключено нечто существенное, то, что делает «Постороннего» эталонным образцом театра Фараджа Караева. От фарса — весь сценический антураж, атрибуты костюмов, эпатирующее поведение героя, швыряющего в публику шляпу и надевающего красный клоунский нос. Трагическое — в том, что сокрыто под маской лицедейства и отражает мучительные поиски современным человеком своей личностной идентичности в абсурдно организованном мире, где заведомо обречена и несостоятельна попытка любой коммуникации, любого диалога с Другим, понимаемым и как социум, и как иной субъект, и как бессмыслица, и как собственная *инаковость*[210]. Возникающий здесь спектр ассоциаций из области

[209] Символичное совпадение — в телепьесе С. Беккета «Nacht und Träume» появлению персонажа и его исчезновению также сопутствует музыка Шуберта: звучит фрагмент из одноименной песни композитора.

[210] В романе А. Роб-Грийе «Проект революции в Нью-Йорке» рассказчик, созерцая в зеркале своё отражение, узнаёт в нём одного из сонма *розоволицых юношей, похожих на больных или наркоманов*, что даёт ему основание усомниться в собственной идентичности и приписать её любому из Других.

В этой связи вспоминается и ряд текстов Х. Л. Борхеса с «говорящими» заглавиями — в частности, новелла «Другой», герой которой ведёт диалог с прошлым, становясь собеседником самого себя, или миниатюра «Борхес и я», в ироничной манере повествующая о художническом двойничестве, оборачивающемся соперничеством двух ипостасей одной персоналии. Характерно название одного из ранних поэтических сборников писателя — «Другой, тот же самый».

философии и психоанализа достаточно широк, ибо феномен *Другого* в человеке, ставящий его в позицию нетождественности самому себе, является одним из ключевых в понятийном аппарате структурализма, постструктурализма и диалогической философии XX столетия. В постмодернистском пространстве современной культуры, выдвинувшем на место категорий единства и *противо*положности категории различия и *ино*положенности, феноменологическая интерсубъективная оппозиция *Я-Другой* (М. Хайдеггер), *Другой как посторонний мне* (Э. Гуссерль) обретает новые грани: *«безумец» вне и внутри себя* (М. Фуко), *Другой* как субъект отношения *Я-Ты* (М. Бубер), *Тот же самый* как симулякр *Другого* (Ж. Бодрийяр), контроверза *свой-чужой* (Ж. Лакан), теория *гетерогенеза* (Ж. Делёз), трансцендентальная коммуникация, где каждый из участников *имеет значение Другого* (Э. Левинас)[211].

Посторонний Фараджа Караева — это радикально децентрированный субъект, типичный маргинал, личность, наделённая расколотой «онтологической структурой». В попытках контакта с Другим (хор) он переживает некий опыт, функцией которого является то, чему так и не суждено состояться — *вырвать меня у меня самого и не позволять мне быть тем же самым, что я есть*, как сказал бы Фуко. Вовлечённостью в пространство иллюзорной коммуникации герой питает своё одиночество, ибо лишь зная, что вокруг — некое множество, можно ощутить себя одиноким. Посторонний не стремится отыскать смысл собственной экзистенции в общении, напротив, он бравирует своей инородностью, ёрничает, его извинения и деликатность насквозь ироничны[212]; вместе с тем, манере его поведения свойственны нерешительность и неуверенность — герой не сразу обретает возможность говорить, пожимает плечами, разводит руками, уходя, беспрерывно останавливается.

Впрочем, не сразу понимаешь, что общность языковых лексем хора и солиста — это своего рода образец обмана *отчуждающей идентичности*[213], тот *воображаемый идентификационный образ*, который выдаёт себя за зеркального

[211] А вот так воспроизводит дихотомию бинарной коммуникации Иван Ахметьев:

яяяяяяяяяя

тттттттттт

ыыыыыыыыыы

тттттттттт

яяяяяяяяяя

ыыыыыыыыыы — см.: [196].

[212] А. Попцова рассматривает модель коммуникации *солист-хор* с иных позиций — как «взаимотрансформацию двух внутренних сфер одного и того же субъекта», попытку героя «обрести целостность путём взаимосоотнесения «Я» с Другим», самоотождествления через слияние с Другим, который, согласно этой концепции, понимается как позиционированное *ego* героя, его вытесненное «бессознательное». См.: [97, с. 62].

[213] Одна из основополагающих категорий в концепции *стадии зеркала* Ж. Лакана, сформулированной в статье 1949 года «Стадия зеркала и её роль в формировании функции Я».

двойника, фактически оставаясь радикально внешним, «зазеркальным» по отношению к субъекту. Входя в мир, человек символически вписывается в уже существующий порядок культуры, занимая предзаданное место, ему ничего не остаётся, как воспользоваться традиционной системой знаков, отражённой в слове. Однако вспомним кьеркегоровское: *подлинная немота — не в молчании, а в разговоре*, — вступая в *quasi*-диалог с хором, солист изживает слово, вплоть до его распада, вначале — на отдельные фонемы, впоследствии — на паузы, когда молчание и жест принимают на себя функции основной, внесловесной ткани[214]. С точки зрения языка обессмысливание речи, превращение её в *экзистенциальную «грязь»* означает и полный распад всякой коммуникации[215]. Слова *стирают* себя в момент высказывания, а их знаки обнаруживают свою пустоту. Языковая деконструкция *че-го-ни-че-го-ни-че...* в партии Постороннего сродни занятию беккетовского Уотта, для которого полное разложение языка является необходимым этапом для достижения тишины, или *ничто*[216].

[214] Современный авангардный театр знает примеры и обратного процесса словопорождения: так, *Театр непосредственного* Н. Сованьяк и Н. Рандом базируется на серии *рассчитанных импровизаций* — жест, движение вызывают к жизни вокальный импульс, который, в свою очередь, инициирует рождение слов и фраз. Таким образом, сам текст выступает как следствие опытов с жестами. См.: [92, с. 240].

[215] Подчёркивая в языке конструктивную функцию *дыр молчания*, Делёз пишет: «чтобы исчерпать слова, их нужно поставить в отношение с Другими, которые их произносят — или, скорее, выплёскивают, выбрасывают из себя, следуя внутренним потокам [...]» — цит. по: [37, с. 257].

[216] В одном из эпизодов романа С. Беккета «Уотт» героя застают передвигающимся по парку задом наперёд. Произнося нечто, имеющее смысл, Уотт бессистемно переставляет предложения в высказывании, слова в предложении, буквы в слове или всё в одновременности, чем обращает смысл в свою противоположность. В романе приводятся 8 способов подобного рода перестановок, причём восьмой предусматривает синхронную инверсию всех элементов высказывания — см.: [127]. Та же тенденция формирует структуру фразы стихотворения самого Беккета «Как же сказать», фрагменты которого непрерывно наслаиваются друг на друга:

Безумие имея в виду это —
это —
как же сказать —
то-это —
это-то —
всё это это-то —
безумие когда всё это —
увиденное —
безумие имея в виду всё это это-то что-то из —
что-то из —
как же сказать —
видеть —
предвидеть —
верить что предвидеть —
желать верить что предвидеть —
безумие желать верить что предвидеть —
... — цит. по: [37, с. 280–281].

Ср. с концептуалистским «то есть это вот / это и есть то» (Вс. Некрасов).

В эстетике караевского спектакля вообще много производного от театра абсурда[217]. Выстраиваемая коммуникативная ситуация напоминает шахматную партию, разыгрываемую персонажами другого романа знаменитого ирландца[218]: в попытке установить контакт один из игроков (Мэрфи) навязывает другому (г-н Эндон) определённую модель поведения, стремится подчинить его своей воле. Уходя от прямого общения, г-н Эндон проводит партию наоборот — делает всё возможное, чтобы, перемещая фигуры по доске, вернуть их на прежние исходные позиции, не потеряв ни одной. В пьесе Фараджа Караева герой, подобно г-ну Эндону, «играет чёрными» — он не хочет сам начинать игру, уступая инициативу внешнему миру (хор). Избегая столкновения с фигурами противника, г-н Эндон нарушает правила игры — фигуры перепрыгивают, возвращаются обратно и т. д. Уклоняясь от любых попыток отождествления и ассимиляции, Посторонний избирает условно-диалогическую форму — обмен репликами как один из ликов абсурдной повседневной экзистенции. У Беккета идеальной партией признаётся та, в которой фигуры вообще не сдвигались бы с места, — в трагифарсе Караева идеальным выходом из бессмыслицы становится уход героя. Если для абсурда необходимы человек и мир, то исчезновение одного из этих двух полюсов означает и прекращение абсурда, ибо *абсурд имеет смысл, когда с ним не соглашаются*[219]. Белые фигуры у Беккета «сдаются» — в *маленьком спектакле* Караева действие временно приостанавливается. При первом же намёке на агрессию, вторжение, конфликт «снимается»: вместо результирующего вывода — поворот спиной, вместо протеста — клоунский нос и колокольчик. Уход Постороннего — это не экзистенциальное бегство, не бунт, но сознательный *выход из игры*: уйти, дабы никого не обременять своей неуютной инородностью.

Цитата из Шуберта окрашивает играемое и созерцаемое в сюрреалистические тона. Символ ностальгии, вечной спутницы абсурда — *тоски по потерянному раю*? Однообразный, как шарманка, классический гармонический оборот (T–S–D–T в ре-бемоль мажоре) внезапно обрывается на D_7 — подобный приём использован композитором и в последнем такте Концерта для фортепиано и камерного оркестра (оборот $K_{6/4}$–D_7... S), и в последних тактах Концерта для оркестра и скрипки соло, когда множимая в каноне мелодия пьесы Грига, являющаяся темой вариаций, в одном из голосов так же неожиданно «повисает» на гармонии D_7.

[217] Одинокие странники в мире людей, персонажи текстов Беккета являются посторонними и временно́му потоку, и окружающему их социуму, от которого они изолируются, рассказывая о себе как о *другом*, в третьем лице — см. романы «Моллой» (вторая часть), «Мэлон умирает», пьесы «О, эти счастливые дни», «Не я», — или, как безымянный повествователь «Никчёмных текстов», олицетворяя с *другими* весь видимый мир: «А отсутствие других, это разве ничего? Ну, другие, их вообще не бывает, кому они когда мешали. Впрочем, наверно, здесь они тоже есть, другие другие — невидимые, немые, неважно. Прятался от них, это да, вжимался в их стены, всё так [...]» — цит. по: [12, с. 96-97].

[218] Роман «Мэрфи».

[219] Цит. по: [56, с. 40].

Впрочем, стоит ли искать параллели и аналогии? Да и так ли необходимы поиски означаемого в последнем шутовском жесте Постороннего — просунутой в дверь руки, встряхивающей колокольчик?

Прощание с героем классической пьесы выливается во всенародное оплакивание — уход антигероя *маленького спектакля* останется незамеченным. Он сделал свой подчёркнуто негероический выбор, предпочтя противостоянию смеховое сознание неизбежной обречённости абсурду, браваде и эпатажному антуражу дебюта — самоиронию и грустную улыбку клоуна в финале. Это специфическое видение мира повседневности — иррационального, непознаваемого, лишённого иллюзий перформанса, растворяющего человека в безликой массе *других* или превращающего его в вечного *постороннего*, — делает караевский спектакль ещё одним эпизодом в многоактной абсурдистской драме о смысле нашего бытия.

ГЛАВА III.
МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: ПАРАДОКС ЛОГИКИ

...всё глубже погружаются в тайны ремесла
и меньше нуждаются в зрителе...

Из Книги беспокойств Ф.К.

1. Вторая соната и «Canción de cuna»: к поэзии серийности

На первый взгляд мысль, вынесенная в заглавие, представляется нонсенсом — что общего у сфер поэзии и додекафонии? В чём необычность композиционно-технической системы, ставшей основой классики Новой музыки XX столетия и претерпевшей эволюцию от ортодоксальных форм воплощения *унифицирующей идеи* (А. Шёнберг) до *диффузии метода* (К. Штокхаузен)?

Освоение в 50-е — 60-е годы композиторами разных национальных и стилевых школ канонов двенадцатитоновости и серийности подготовило почву для рождения новейших техник послевоенного авангарда. Идея серии — порождающей интонационной модели постепенно трансформируется в идею серии, *порождающей иерархию структур* (П. Булез), — принцип *многовекторности выбора* из арсенала возможного лежит в основе индивидуальных музыкально-логических систем: теорий рядов (*set-theory*) М. Бэббита и А. Форта, сериализма Л. Ноно, А. Пуссёра, концепций постсериализма — техники мультипликации (умножения) высот П. Булеза, техники групп и формульной композиции К. Штокхаузена.

В 60-е годы, спустя полвека после создания исторически первого додекафонного произведения — вненеопусной Оркестровой пьесы № 1 А. Веберна (1913) — идея сочинения музыки по законам ортодоксальной додекафонии представляется морально устаревшей[1]. Усвоенный и проработанный каждым композитором

[1] Если только она не преследует инструктивные цели, как, например, в цикле В. Екимовского «Двенадцать апостолов» с «говорящим» подзаголовком *Школа додекафонии* (1969), — или не служит средством выражения иронии и гротеска, как в третьей части цикла Э. Денисова «Пять историй о господине Кёйнере» (1966), носящей характерное название *Форма и материал*.

в рамках собственного стиля метод, по образному замечанию А. Шнитке, обретает значение *шкалы, ушедшей в подсознание*[2]. Уже в недрах нововенской школы А. Берг отказом от строгого канонизма серийного письма наметил пути деструкции системы, выходом из герметизма которой в конечном итоге явились принципы серийных трансформаций и тропирования, а также метод комплексного взаимодействия с иными типами интонирования, иными техниками в пределах одного стиля и одного сочинения: свободной двенадцатитоновостью, модальностью, алеаторикой, сонорикой и сонористикой, коллажем и полистилистикой, закономерностями числовых прогрессий. С середины 60-х к типу смешанного варианта техники в рамках универсального стиля обращаются В. Лютославский, Х. В. Хенце, Д. Лигети, К. Караев, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Пярт, Н. Каретников, Р. Леденёв — вплоть до самых необычных и смелых сочетаний[3].

Серийность понимается достаточно свободно и широко: как некая иерархия отношений, прекомпозиционный логический порядок, обеспечивающий возможность создания индивидуальных музыкальных структур, род «рациональной методики, служащей максимально ясному воплощению основной поэтической идеи»[4]. По-своему этот путь от усвоения метода до его опосредованного претворения в оригинальной структуре композиции проходит и Фарадж Караев.

Сочинения 60-х годов — «Музыка для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), Первая и Вторая фортепианные сонаты (1965, 1967), Concerto grosso памяти Антона Веберна (1967) и балет «Тени Кобыстана» (1969) — являются образцами индивидуальной разработки серийного метода молодым композитором, стоящим у истоков собственного стиля. Позже он уже не вернётся к додекафонии в её ортодоксальном варианте, предпочтя «строгому стилю» и унификации метода технику двенадцатитоновых рядов и синтез. В этом плане интересно рассмотреть, насколько различно претворение еди-

[2] См.: *Шнитке А.* Новое в методике сочинения — статистический метод // *Шнитке А.* Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 65.

[3] Одним из первых в Советском Союзе К. Караев в Третьей симфонии (1964) и Концерте для скрипки с оркестром (1967) применяет додекафонию в синтезе с классическими европейскими формами и, казалось бы, несоединимым — национальным интонационным материалом. Параллельным путём к реализации близких художественных задач приходят Э. Денисов в композиции «Плачи» на народные тексты для сопрано, фортепиано и ударных (1966), С. Слонимский в «Концерте-буфф» для камерного оркестра (1965), Р. Леденёв в «Попевках» для квартета (1969), Ю. Буцко в «Полифоническом концерте» (1969).

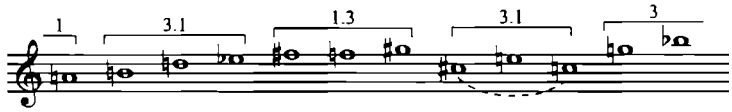
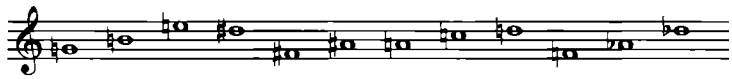
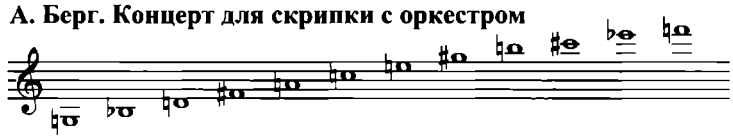
В указанный период создаётся ряд образцов оригинальных форм претворения серийности — к примеру, таких, как обработка русской народной песни «Дубинушка» в одном из эпизодов оперы Л. Ноно «Под жарким солнцем, полным любви» (серийный контрапункт к диатонической теме) или сонорно-додекафонная гармоническая ткань «Звонов» Р. Щедрина с зарождающейся в её недрах русской колокольностью.

[4] Именно так А. Шнитке в статье, посвящённой Д. Лигети, характеризует косвенную связь его техники с сериализмом — цит. по: *Шнитке А.* Оркестровая микрополифония Лигети // там же. С. 68.

ных в своей основе принципов в сочинениях, разделённых тремя десятилетиями, — Второй сонате для фортепиано (1967) и «Canción de cuna» для сопрано и инструментального ансамбля на стихи Ф. Гарсиа Лорки (2001).

Композиция **Второй сонаты** для фортепиано[5] образована двумя частями, интонационное содержание которых выводится из единого источника — двенадцатизвуковой серии. В структуре цикла технология применения метода неодинакова: если первая часть ассоциируется с «мягким» (берговским) вариантом додекафонии, то вторая реализована в «жёсткой» серийной структуре веберновского типа[6]. Характерное сцепление звуковых комплексов внутри серии также отвечает идее преемственности — с одной стороны, четыре родственных друг другу сегмента, представляющие различные интервальные варианты «Веберн-групп» 3.1 и 1.3, а с другой — неявная «трезвучная» основа ряда, обнаруживающая близость рядам скрипичных концертов А. Берга и К. Караева[7]:

143.

Ф. Караев. Вторая соната для фортепиано

К. Караев. Концерт для скрипки с оркестром

А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром

В проекции на конструкцию сонаты скрытая симметрия частей серии воплотится в облике многомерно-зеркальной структуры, проникнутой закономерностями отражения и повторности — в том числе, и на уровне серийной организации.

Внутренние параметры и внешний облик караевского цикла весьма опосредованно соотносимы с историческим жанровым прототипом и не укладываются

[5] В исполнении Франгиз Али-заде соната впервые прозвучала в начале 1970-х годов в Большом зале Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова. Посвящена соученице композитора по школе и консерватории Вере Карпушовой и опубликована в издании: Сонаты советских композиторов для фортепиано. Вып. 8. М.: Советский композитор, 1982. С. 3–14.

[6] По словам автора, в «анамнезе» второй части сонаты находится цикл фортепианных Вариаций ор. 27 А. Веберна.

[7] Впоследствии серия, генетически родственная двенадцатитоновым рядам скрипичных концертов А. Берга и К. Караева, станет основой интонационного материала четырёхчастной «Орфей-симфонии» (1979); кроме того, серия скрипичного концерта Берга будет использована Ф. Караевым в третьей части «Musik für die Stadt Forst» (1992).

144.

		Первая часть		Вторая часть			
		такты	ряды	ряды	такты		
экспозиция	вступление и зона первой темы	1–3	I*a–gis*	P*a–b*	1–3	*a*	раздел A
		3–5	RI*gis–a*	P*b–h*	3–6		
		5–7	RI*e–f*	I*a–gis*	6–8		
		7	R*b–a*	I*a–gis*	8–9		
		8	R*b–a*	I*a–gis*	10–11		
		9	RI*gis–a*	P*b–h*	11–13	*b*	
		10	P*a–b*	P*b–h*	13–14		
		10–11	I*a–gis*	RI*a–b*	14–16		
		11–12	R*h–b*	RI*e–f*	16–17		
		13–14	R*b–a*	I*d–cis*	18–19		
		14–15	R*b–a*	I*g–fis*	19–21		
		15–17	RI*cis–d*	R*gis–g*	21–22		
		17	RI*cis–d*	R*gis–g*	22–24		
		18	I*b–a*	I*b–a*	24–25		
		19–20	RI*a–b*	I*b–a*	25–26		
		20	P*b–h*	R*h–b*	27–28		
		21	RI*h–c*	R*fis–f*	28–29		
		21–22	P*e–f*	P*d–dis*	30–31		
	зона второй темы	23	RI*gis–a*	P*g–gis*	31–32		
		23–24	RI*gis–a*	RI*fis–g*	32–34		
		25	RI *f–fis*	RI*fis–g*	34–35		
		25–26	RI *f–fis*	P*a–b* / P*gis–a*	36–39	раздел B	
		27–28	RI*gis–a*	R*b–a* / R*a–gis*	39–41		
		28–29	RI*e–f*	P*gis–a* / P*a–b*	41–43		
		29–31	R*b–a*	P*g–gis* / P*fis–g*	43–45		
		31–33	I*a–gis*	R*gis–g* / R*g–fis*	45–46		
развитие		33(34)–40	RI*g–gis* / I*a–gis* / P*cis–d*	P *gis–a* / P *a–b*	47		
		40–43	R*a–gis*	RI*h–c*	48–49	раздел C *Meno mosso*	
		43–45	R*b–a*	R*cis–c*	50		
		45–46	RI*gis–a*	RI*gis–a*	51		
		46–48	P*f–fis*	P*a–b*	52		
		48–49	I*a–gis*	I*c–h*	53–54		
		49–50	P*f–fis*	P*gis–a* / P*a–b*	55–56	раздел B_1	
		50	P*d–dis*	P*g–gis* / P*fis–g*	57–58		
		51	P*d–dis*	R*gis–g* / R*g–fis*	58–60		
		52	R *fis–f*	P*gis–a* / P*a–b*	60–62		
		52–53	RI*gis–a*	P*a–b* / P*gis–a*	63–64		
		53–54	R *fis–f*	R*b–a* / R*a–gis*	64–66		
		55–56	I*a–gis*	P*a–b* / P*gis–a*	66–67		
		56–57	P*a–b*	P*a–b*	68–70		
реприза, кода		58–59	R*b–a*	P*b–h*	70–72	a_1	раздел A_1
		60–(61)62	RI*gis–a* / RI*e–f*	I*a–gis*	72–74		
				I*a–gis*	74–75		
		62	P*a–b*	I*a–gis*	76–78		
		62–63	I*a–gis*	P*b–h*	78–80	b_1	
		63–64	RI*d–es*	P*b–h*	80–81		
		64–65	R*h–b*	RI*a–b*	82–83		
		65–66	R*b–a*	RI*e–f*	83–84		
		66–67	I *f–e*	I*d–cis*	85–86		
		68	RI*e–f*	I*g–fis*	86–88		
		69	P*f–fis*	R*gis–g*	88–89		
		70–71	RI*gis–a*	R*gis–g*	89–91		
		71–72	RI*e–f*	I*b–a*	91–92		
		72–74	R*b–a*	I*b–a*	92–93		
		74–77	I*a–gis*	R*h–b*	94–95		

в привычную схему классической сонатной структуры: две части вместо традиционных трёх, никакого намёка на сонатное allegro, отсутствие диалектики сонатных процессов, «ненормативная» эмоционально-темповая драматургия (относительно медленная аккордово-полифоническая первая часть и подвижный, сотканный из рассредоточенных в пространстве звуков и интервалов финал). Сочинение апеллирует не к жанру, а, скорее, к этимологическому значению слова «соната»[8], — такова поэтическая идея опуса, сообщающая тайный смысл его музыкальной конструкции. Во Второй сонате Караев по-концептуалистски решает проблему построения формы, опуская, нивелируя и меняя местами логические звенья традиционной узнаваемой структуры. Вместе с тем, опус 1967 года лишён какой бы то ни было иронии в отношении исторического инварианта, это не *антижанр* в духе М. Кагеля, скорее, звуковая материализация особой позиции авангардистского мышления, предпочитающего сложившейся схеме — живой материал, предзаданной конструкции — процесс созидания. Категория жанра обретает ранг метафорической условности, форма же определяется звуковым обликом композиции, рождается вместе с музыкой, именно в этом — «ключ» к восприятию сочинений, устанавливающих амбивалентное соотношение между жанром и формой[9].

В условиях действия серийных закономерностей смысл *интеллектуального конструирования* заключен во многом в *предзвуковой*, прекомпозиционной работе, определяющей систему логических отношений и решающей проблему выбора — звуковысотных и интервальных устройств, временных пропорций, порядка и направления движения рядов. Как в любом серийном произведении, во Второй сонате ряды идут строго непрерывно, образуя определённую серийную диспозицию (см. схему 144).

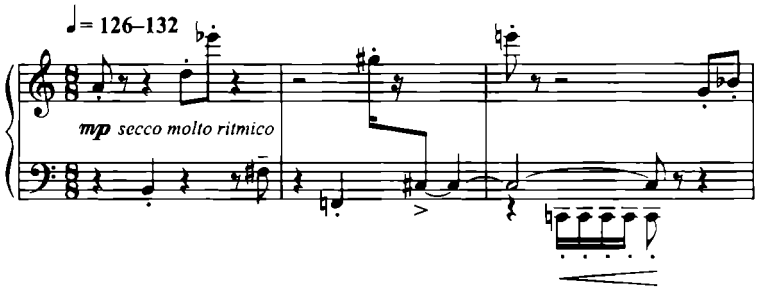
Как видно из схемы, гармоническая структура второй части, за исключением среднего раздела[10], обнаруживает определённый принцип: развитие музыкальной ткани осуществляется двойным проведением каждой из четырёх серийных форм (а в подразделах *a* и a_1 — тройным проведением, «собирающим» линейное изложение в аккордовую вертикаль). Характерно, что именно в начале этой части *Grundreihe* впервые появляется в абсолютно

[8] От итал. *sonare* — звучать, играть. В XX столетии музыкальные «симфонии», «концерты» и «оперы», также как и литературные «романы», не всегда соответствуют своему историческому статусному облику, соотносясь с жанром в большей степени ассоциативно — неслучайно Фр. Купка, к примеру, именовал свои нефигуративные картины *фугами*, а писатель и художник К. Паттчен работал в созданных им жанрах *нарисованных книг* и *поэм картин*.

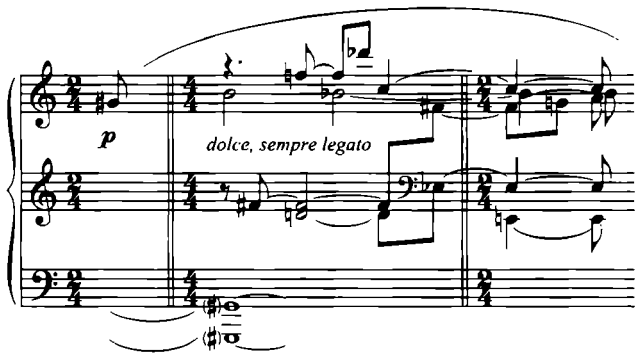
[9] Например, Симфонии и Оперы Л. Берио, «Прометея» Л. Ноно с его условной принадлежностью опере, симфоний В. Сильвестрова или концертов на духовные темы С. Губайдулиной.

[10] Эпизод С финала (*Meno mosso*) воспроизводит материал первой части цикла, допускающей бóльшую свободу выбора в системе серийного конструирования, — отсюда и отступление от ведущего принципа.

однозначном изложении — одноголосии, распылённом в пространстве трёх с лишним октав[11]:

145.

Если и можно говорить о сонатном контрасте, то в сочинении он осуществлён на уровне цикла: чётко очерченная и эмоционально отстранённая пуантилистическая графика финала противостоит сгущённой экспрессивной лирике начальной части, реализованной линейно-пространственной гармонической вертикалью. Первая часть в «снятом» виде воспроизводит структуру i-m-t классического сонатного allegro: выделяются три раздела, соответствующие этапам экспонирования (тт. 1–33), развития (тт. 33–57), репризы и коды (тт. 58–77), кроме того, можно обозначить участки формы, ассоциируемые со сферой вступления (тт. 1–3), а также с зонами первой (тт. 3–22) и второй (тт. 23–33) тем. В данном контексте понятие *темы* условно и подразумевает, скорее, представленный в определённом фактурном облике гармонический комплекс, образуемый контрапунктом мелодических линий. Таково, к примеру, начало первой темы:

146.



Тематические комплексы родственны друг другу — их объединяют образный характер (*dolce, p* — первая тема, *dolcissimo, ppp* — вторая), единые звуковысотность, метроритм, темп и начальный секвенционный тип развёртывания: два звена секвенции первой темы — RI*gis–a* / RI*e–f* (тт. 3–5, 5–7) и два звена секвенции второй — RI*gis–a* / RI*f–fis* (тт. 23–24, 25–26). Однако это не межтематическое соотношение повторности и контраста, не контрастная

[11] Серийная последовательность воспроизведена дважды — в высотных позициях *а* и *в*.

производность главной и побочной тем сонатной формы, а в большей степени проявление ведущей формообразующей тенденции части — принципа *развивающей вариации* как процессуального инварианта любых додекафонных систем[12]. Этому принципу подчинено и изложение начального фрагмента середины — контрапункт трёх форм / трёх высотных позиций серии: RI*g–gis* / I*a–gis* / P*cis–d* (тт. 33–40), — и репризное возвращение фактурно-гармонического материала первого раздела.

В центральном разделе первой части впервые заявляет о себе второй важнейший формообразующий фактор композиции — зона динамической кульминации (тт. 49–52) является одновременно и точкой обратного отсчёта: с т. 51, обе половины которого зеркально симметричны относительно друг друга, музыкальное развитие словно разворачивается вспять, на протяжении тт. 52–57 воспроизводя точный ракоход тт. 44–49. См. схему 147, где символ ←→ соответствует знаку зеркальной симметрии в масштабе одной высотной позиции серии, а символом ↻ обозначен ракоход:

147.

такт	ряд		ряд	такт
51	P*d–dis*	←→	P*d–dis*	51
52	R*fis–f*	↻	P*f–fis*	49
52–53	RI*gis–a*	↻	I*a–gis*	48–49
53–54	R*fis–f*	↻	P*f–fis*	47–48
55–56	I*a–gis*	↻	RI*gis–a*	45–46
56–57	P*a–b*	↻	R*b–a*	44–45

Процессы зеркального отражения охватывают также область репризы и коды первой части: в т. 58 вновь появляется материал экспозиционного раздела (т. 7) — основа, на которую наслаивается тематический комплекс первой темы, здесь возникающей тоже в отражённом виде, как бы со второго звена секвенции — RI*e–f* (тт. 60–62). Тт. 67–69 представляют собой повтор материала экспозиции из зоны второй темы (тт. 18–20) в транспозиции на кварту вниз, а тт. 70–77 — точный повтор материала, завершающего экспозиционный раздел (тт. 27–33). См. схему 148, где символ ⇤⇥ обозначает точный повтор материала, а символ ↕ — его высотную транспозицию, сохраняющую ритмические и интервальные отношения внутри транспонируемого комплекса.

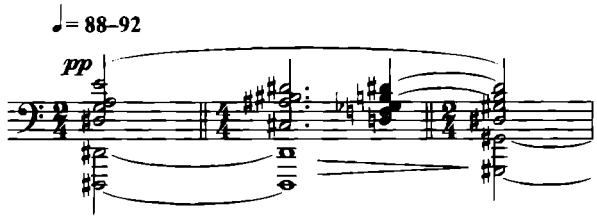
Музыкальное развитие первой части сонаты словно вращается по кругу, с каждым новым оборотом почти неуловимо динамизируя повторяемый звуковой материал. Концентрическое обрамление всему процессу придаёт «тема вступления», после своего первого появления (тт. 1–3) ещё дважды

[12] Именно такое понимание сонатности, исходящее из идеи гармоничного равновесия и взаимодополнения мотивно-тематических комплексов внутри единой формы, свойственно Веберну, который вслед за Шёнбергом утверждал, что связующая тема есть первое повторение главной, побочная — следующее повторение, а музыка и музыкальная форма в целом олицетворяют архитектуру повторений.

148.

такты	ряд		ряд(ы)	такты
58	R*b–a*	⇤⇥	R*b–a*	7
59	R*b–a*	⇤⇥	R*b–a*	8
60–61	RI*gis–a*	⇤⇥	RI*gis–a*	9–10
61–62	RI*e–f*	⇤⇥	RI*e–f*	5–7
62	P*a–b*	⇤⇥	P*a–b*	10
63–64	I*a–gis*	⇤⇥	RI*d–es* I*a–gis*	11
64–65	R*h–b*	⇤⇥	R*h–b*	11–12
65–66	R*b–a*	⇤⇥	R*b–a*	13–14
67	I*f–e*	⇂⇃	I*b–a*	18
68	RI*e–f*	⇂⇃	RI*a–b*	19–20
69	P*f–fis*	⇂⇃	P*b–h*	20
70–71	RI*gis–a*	⇤⇥	RI*gis–a*	27–28
71–72	RI*e–f*	⇤⇥	RI*e–f*	28–29
72–74	R*b–a*	⇤⇥	R*b–a*	29–31
74–77	I*a–gis*	⇤⇥	I*a–gis*	31–33

отмечая внутренние грани формы — завершение экспозиционного раздела (тт. 31–33)[13] и завершение коды (тт. 74–77):

149.

В этом тематическом образовании звуковысотная организация способствует созданию слуховой иллюзии тональной музыки *in gis*, что, в свою очередь, наводит на парадоксальную мысль об «однотональной композиции». Гармоническая вертикаль начальной части, текучая, непостоянная в мерцающей изменчивости тонов, всё время балансирует на грани образования традиционной аккордики, соскальзывая в *quasi*-диатонику[14], намекая на невозможное в серийной музыке — тональность, ладовые тяготения и функциональные отношения.

[13] И уже здесь раскрывая своё «круговое» значение истока-замыкания: структура серийной диспозиции завершения экспозиционного раздела (RI*gis–a* / RI*e–f* / R*b–a* / I*a–gis* (тт. 27–33)) практически тождественна структуре серийной диспозиции его начала (I*a–gis* / RI*gis–a* / RI*e–f* / R*b–a*).

[14] Яркий пример — в т. 22: неожиданно выступающая из «плетения» голосов «тоническая» квинта потенциального *in c* дублируется мелодическим ходом баса *g–c*, готовя тем самым вступление второй темы.

Подобная амбивалентность заложена в самом звукоряде серии, выявляющем гармонический потенциал составляющих её групп (см. пример 143)[15].

Идея отражения, нашедшая воплощение в определённых фрагментах первой части сонаты, в её второй части реализуется в облике тотально-симметричной концентрической структуры $ABCB_1A_1$. Принцип развивающей вариации находит своё претворение и здесь, действуя параллельно закономерностям серийной полифонии: так, составляющие раздел А секции *а*, *в*, а также раздел В являются фактурными, динамическим и ритмическими вариантами друг друга, последовательно претворяя фактурный принцип звуковой россыпи на основе одноголосия (*а*), интервальных сочетаний на основе полифонического двухголосия (*в*) и, наконец, 2–4-хзвучных вертикальных образований (В).

Внутренняя архитектоника разделов опирается на разветвлённую систему перекрёстных связей и зеркальных отношений.

В рамках секции *в* (тт. 11–35) звуковой материал дважды совершает ракоходный круговорот: тт. 18–24 воспроизводят тт. 11–17 в транспозиции на малую терцию вниз, а тт. 30–35 воспроизводят тт. 24–29 в транспозиции на тот же интервал, при этом меняются местами динамические полюсы — *sub. p* вместо *sub. f*, и наоборот. См. схему 150 и схему 151, где символ ⤴⟲⤵⤵ обозначает ракоход в высотной транспозиции:

150.

такты	ряд		ряд	такты
18–19	I*d–cis*	⤴⟲⤵⤵	RI*e–f*	16–17
19–21	I*g–fis*	⤴⟲⤵⤵	RI*a–b*	14–16
21–22	R*gis–g*	⤴⟲⤵⤵	P*b–h*	13–14
22–24	R*gis–g*	⤴⟲⤵⤵	P*b–h*	11–13

151.

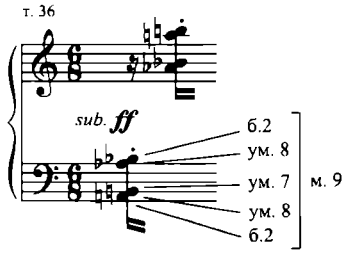
такты	ряд		ряд	такты
30–31	P*d–dis*	⤴⟲⤵⤵	R*fis–f*	28–29
31–32	P*g–gis*	⤴⟲⤵⤵	R*h–b*	27–28
33–34	RI*fis–g*	⤴⟲⤵⤵	I*b–a*	25–26
34–35	RI*fis–g*	⤴⟲⤵⤵	I*b–a*	24–25

Ещё более изощрённую, тотально-симметричную конструкцию представляет собой раздел В (тт. 36–47). Комбинированный вид полифонического изложения, объединяющий формы ракохода и вертикально-подвижного контрапункта, реализует идею зеркального отражения на уровнях единицы звучания (интервал, созвучие), единицы измерения (такт), соотношения линий верхнего и нижнего голосов, а также в масштабе структуры всего раздела.

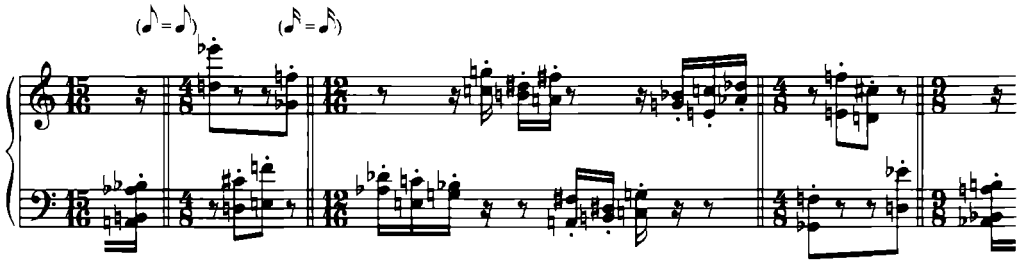
[15] Некоторые серии А. Берга и И. Стравинского диатоничны и допускают тональную трактовку. Сам Стравинский в «Диалогах» ссылается на способность «слышать серийную музыку тонально»: «Интервалы в моих сериях тяготеют к тональности; я сочиняю вертикально, и это значит, по меньшей мере, в одном смысле, что я сочиняю тонально [...]. Я устанавливаю слухом определённые возможности, а затем делаю выбор. Этим выбором в серийной композиции я могу управлять точно так же, как в любой тональной контрапунктической форме. Я слышу гармонически, разумеется, и сочиняю тем же путём, что и всегда». Цит. по: [116, с. 85–86].

Вот пример начального созвучия (тт. 36–37), образованного первыми звуками рядов P*a–b* и P*gis–a* в наложении и представляющего собой симметричный комплекс из удвоенных интервалов в 11 полутонов:

152.



Тт. 37–41 включают параллельное проведение рядов в тех же высотных позициях — сначала в прямом (P*a–b* и P*gis–a*), а потом в ракоходном движении (R*b–a* и R*a–gis*), сопровождаемом вертикальной перестановкой голосов:

153.

Принцип отражения, реализованный вертикалью, дополняется специфическими свойствами горизонтали, образующей интервальный ряд, зеркально симметричный относительно центра — интервала большой сексты:

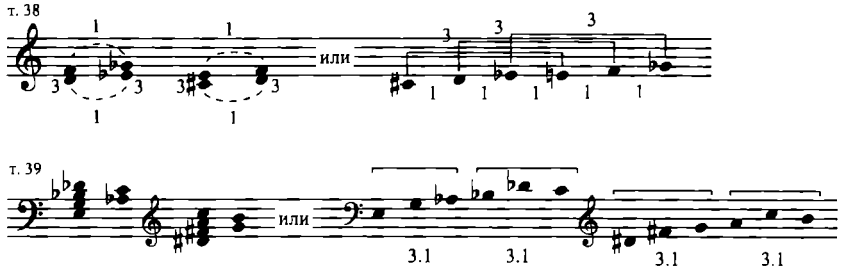
м. 9 – б. 7 – м. 9 – б. 7 – ч. 4 – м. 6 – м. 3 – ч. 5 – б. 3 – б. 6 →
← б. 6 – б. 3 – ч. 5 – м. 3 – м. 6 – ч. 4 – б. 7 – м. 9 – б. 7 – м. 9

Помимо этого, интервалы каждого такта взаимообратимы: м. 9 ↓↑ б. 7 — в тт. 38 и 40; ч. 4 ↓↑ ч. 5, м. 6 ↓↑ б. 3, м. 3 ↓↑ б. 6 — в т. 39; что касается внутренней структуры т.т. 38 и 40, то она может быть квалифицирована как своеобразная интервальная секвенция из двух звеньев м. 9 – б. 7.

В «клубок» ракоходных отражений вписан и вектор гемитоники, представляющий звуковую симметрию «веберновских» групп: «тройки» 3.1 — в т. 38 и «шестёрки» 3.1.3.1 — в т. 39 (см. пример 154).

Вторая половина раздела B (тт. 41–47) представляет собой точное изложение материала тт. 37–41 в той же комбинации полифонических принципов (ракоход + вертикально-подвижной контрапункт в звуковысотной транспозиции на тон вниз). См. схему 155, где символ ↓↑ обозначает вертикальную перестановку голосов, а соединение символов ⤴⤿⤾⤵ и ↓↑ — рахоход в транспозиции и с вертикально-подвижным контрапунктом голосов (см. пример 155).

154.



155.

такты	ряды			ряды		такты
41–43	P*gis–a* P*a–b*		↓↑	P*a–b* P*gis–a*		36–43
43–47	R*gis–g*	P*g–gis*	↓↑	P*a–b*	R*b–a*	37–41
	R*g–fis*	P*fis–g*		P*gis–a*	R*a–gis*	

Раздел С (*Meno mosso*, тт. 48–54) образует в рамках второй части островок элегической лирики, возрождая фактуру первой части сонаты с её мелодизированными протянутыми линиями и волновой структурой освоения звукового пространства. Возникают и конкретные звуковые реминисценции: тт. 51–52 второй части соответствуют тт. 9–10 начальной части. Черты концентричности присущи и этому разделу, звуковое развитие которого начинается и завершается в мягких глубинах субконтроктавы (звук *h*). Доминирующая в сонате идея возвратного движения претворена в тт. 53–54 (I*c–h*) — точном ракоходе тт. 48–49 (RI*h–c*). На уровне звуковысотной системы ткань организована последованием рядов, высотные позиции которых образуют всё те же Веберн-группы *cis–c–a* и *c–h–gis*.

Раздел С — это центр общей концентрической конструкции второй части. С него начинается обратное «раскручивание» музыкального материала сонаты[16]: раздел B_1 (тт. 55–67) является абсолютным ракоходом раздела В, а раздел A_1 (тт. 68–95) — динамизированной репризой раздела А и всей части. Изменены параметры ритма, длительности, динамики, варьируются интервалика и регистровый разброс звуков; кроме того, усечена структура раздела: секция a_1 (*a*) воспроизводится полностью, секция $в_1$ репрезентирует материал секции

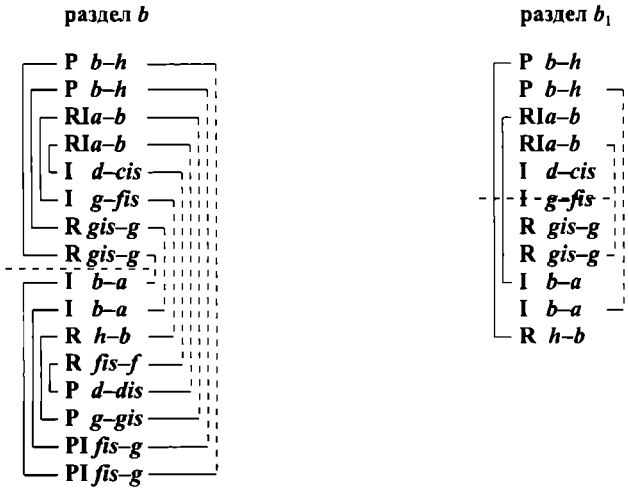
[16] Возникают аналогии с рядом постмодернистских приёмов изображения-представления объекта, когда живописный образ «опрокинут» над отражающей поверхностью таким образом, что зрителю приходится «развоплощать» его, опираясь на зыбкое зеркальное отражение. На рубеже 60-х — 70-х годов XX века популярностью пользовались видеоинсталляции Б. Наумэна, представляющие собой световые коридоры, проходя которыми, зритель обнаруживал своё изображение на экране всегда со спины и всегда удаляющимся.

Многопараметровые игры с пространством и геометрическими конструкциями отражает пластика симметричной графики М. К. Эшера — меняющийся угол зрения способен изменять и перспективу картины, превращая пол в потолок или обращая восходящее движении вспять.

в с изменениями в виде вертикальной перестановки голосов (тт. 78–90 — тт. 11–23) и в точном повторе (тт. 91–95 — тт. 24–28).

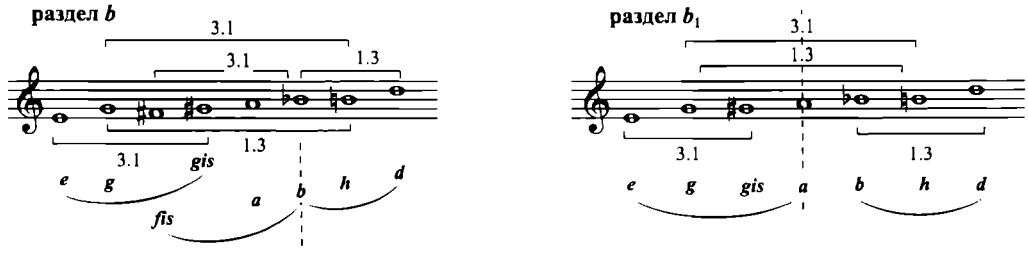
За счёт структурного диминуирования в серийном плане секции $в_1$ формируются новые закономерности симметрии между образующими его рядами. См. схему 156, где квадратные скобки (слева) обозначают отношения ракохода, а круглые (справа) — отношения инверсии и ракохода инверсии:

156.



При этом возникают множественные варианты объединения опорных ступеней рядов в группы 3.1 и 1.3 — проекция серийного модуса сочинения на уровень его «тонального плана»:

157.



Принципы концентричности, ракохода и симметрии определяют формообразование и архитектонику сонаты в целом. В то время как первая часть начинается и завершается одной и той же музыкой, представленной вертикалью из ступеней ряда I*a–gis*, что подчёркивает идею концентричности, вторая, начинаясь основной формой серии P*a–b*, замыкается её ракоходом, возводя идею зеркального отражения в ранг ведущего конструктивного приёма этой части.

Взгляд на схему 144 выявляет принципиальную симметричность обеих частей сонаты, согласно которой, разница в протяжённости (первая часть — 76 тактов, вторая — 95 тактов и пустой такт в конце) уравновешена одинаковым количеством серийных проведений.

В творчестве Фараджа Караева Вторая соната представляется явлением важным и необходимым, ибо открывает многое из того, что впоследствии будет определять специфику мышления и письма композитора: отход от традиционной схемы-структуры, тенденцию движения к открытой конструкции, значение пауз как средства артикуляции частей формы, диалектику концентрации и рассредоточения звука, тесную систему связей и отточенность интонации. Пожалуй, больше ни в одном из сочинений композитора, появившихся в последующие годы, не встретить такой предельной концентрации музыкальной экспрессии и напряжённой интенсивности интонационного «плетения», характеризующих первую, «берговскую» часть сонаты. В определённом смысле со временем и это уйдёт *в подсознание*, возрождаясь лишь в ракурсе ретроспекции[17].

Совсем иными конструктивными принципами и свойствами музыкальной ткани отмечена пьеса **«Canción de cuna» («Колыбельная песня»)** для сопрано и инструментального ансамбля на стихи Федерико Гарсиа Лорки, написанная по заказу фестиваля *Europäischer Musik Sommer Berlin* (2001)[18].

Структуру сочинения образует цепь вариаций на *хорал / quasi-песню*, в ц. 5 и 10 разрываемая включением инструментальных эпизодов свободного строения, сегментирующих тематизм в контрапункте мелодических линий. *Хорал* — это автоцитата, взятая из оркестрового сочинения «Ton und Verklärung», в котором тема представлена в виде комплекса из 84 аккордов, сложенных в 16 «строф» — ритмико-гармонических вариаций на основную мелодию[19].

«Canción de cuna» имеет посвящение: *...a mis amigos (...моим друзьям)* — и в качестве поэтической основы заимствует оригинальный текст Ф. Гарсиа Лорки «Desde aqui», известный также в прекрасной русскоязычной версии А. Гелескула:

Decid a mis amigos
que he muerto.

El agua canta siempre
bajo el temblor del bosque.

Decid a mis amigos
que he muerto.
(¡Cómo ondulan los chopos
la gasa del sonido!)

Друзьям моим
скажите, что я умер.

Лесной ручей
поёт над зыбкой тенью.

Скажите им...
(Как лес созвучен
траурному пенью!)

[17] Тематизм Второй сонаты использован во второй и третьей частях «Орфей-симфонии» (1980).

[18] Премьера состоялась 11.08.2001 на сцене Konzerthaus (Берлин, Германия). Исполнитель — ансамбль SoNoR (Азербайджан), дирижёр — Владимир Рунчак (Украина).

[19] Кроме того, данный тематический материал использован в трёх вариантах «Malheur me bat» — для двух хоров *a cappella*, для двух вибрафонов и двух маримб, для голоса и гитары (чембало).

¡Decid que me he quedado
con los ojos abiertos
y que cubrirá mi cara
el inmortal pañuelo
del azul!
¡Ah!
y que me fui sin pan a
mi lucero.
F. García Lorca

Скажите просто.
Что его не стало,
что перед смертью
глаз не закрывал он,
что он под вечным
синим покрывалом.

И я уйду
на раннюю звезду.
Перевод А. Гелескула

Поэтические строки озвучены тембром сопрано, дополняющим ансамбль чистых и нежных инструментальных голосов: флейты (альтовой флейты), кларнета in A (бас-кларнета in B), гитары, челесты, электропиано, фортепиано, скрипки, альта и виолончели. В тембровой полихромной структуре целого особую группу составляют идиофоны — «поющие» бокалы с водой и гонг piccolo (watergong).

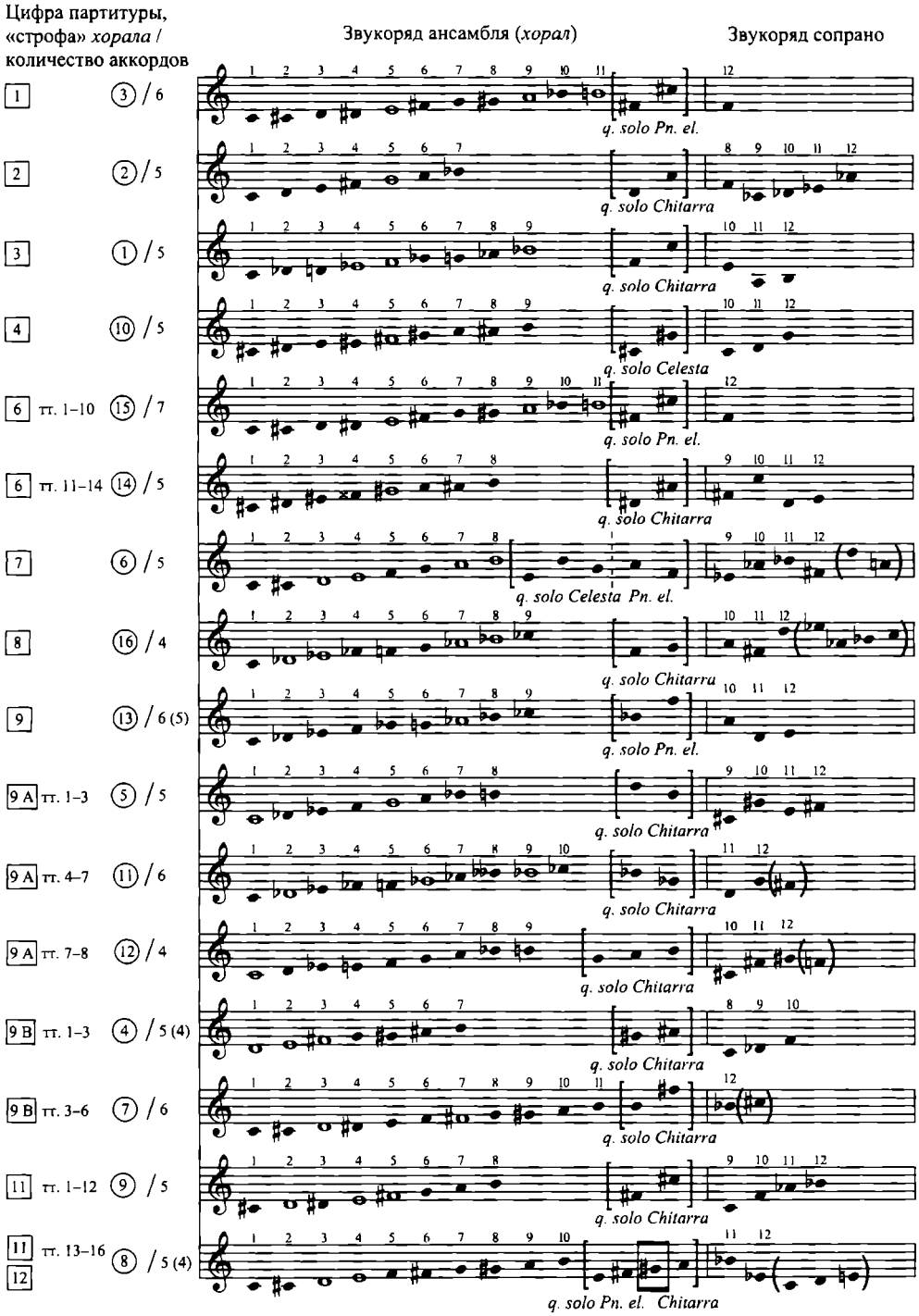
Звуковысотная ткань создана в опоре на хроматическую тональность вне признаков серийных рядов и серии как исходного интонационного комплекса, который генерировал бы все мелодико-гармонические образования композиции. Вместе с тем, в системе заполнения двенадцатитоновых полей выделяется чёткая конструктивная закономерность, генетически связанная с серийным методом: в каждом из инструментальных проведений темы-*хорала* до 12 нот не достаёт нескольких звуков — и всякий раз эти «недостающие» звуки восполняет партия солистки-сопрано[20]. Звуковысотная редукция процесса представлена в схеме 158, где центральные тоны местных гармонических областей выделены целыми нотами, а звуки, образующие начальный мелодический ход, заключены в квадратные скобки. Кроме того, на схеме указано соответствие цифр партитуры «Canción de cuna» нумерации «строф» *хорала* «Ton und Verklärung», а также количество составляющих эти «строфы» аккордов[21].

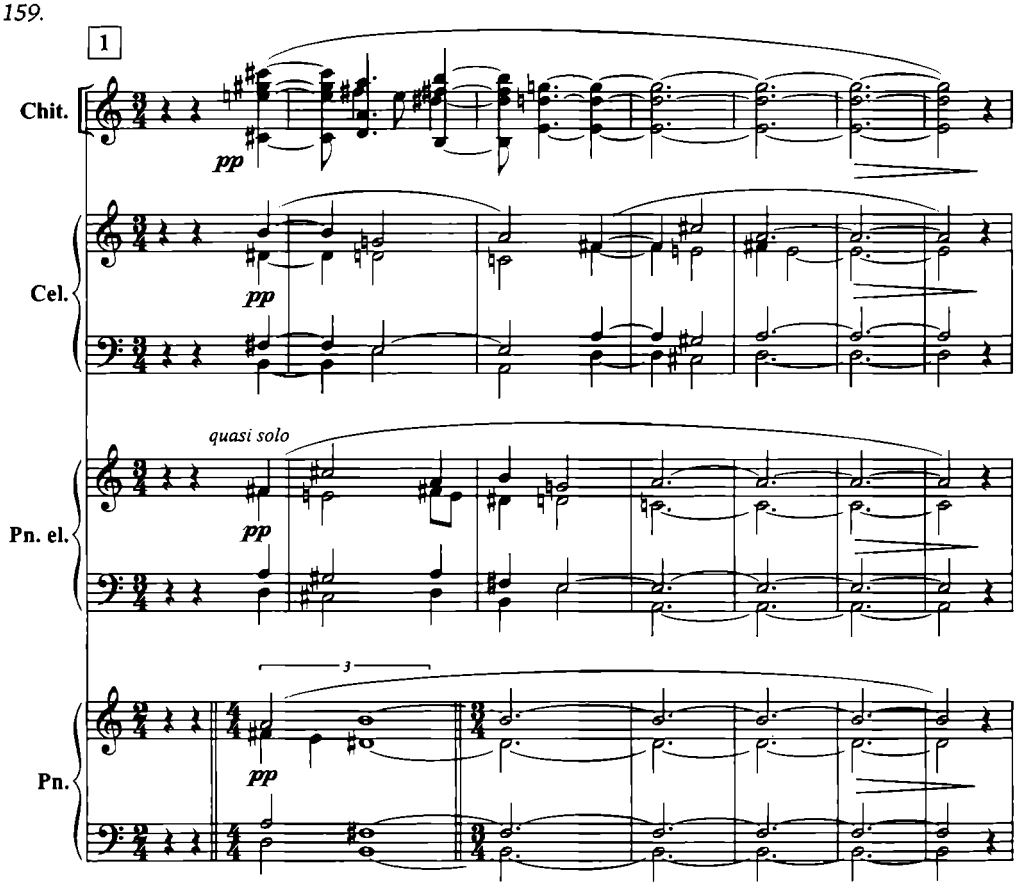
Инструментальное изложение основной темы поручено четырём тембрам: гитаре, челесте, электропиано и фортепиано. Интонируя секции *хорала* на основе круговой ротации сегментов, голоса квартета солистов формируют канон, реализуемый в условиях политональной и полиаккордовой гармонической вертикали (см. пример 159).

Каждый из солистов воспроизводит индивидуальный метроритмический модус — один из четырёх, определяющих логику внутренней группировки мотивов темы: условно обозначим их как «основной ритм», «три вторых», «половина» и «четверть с точкой». Ротация инструментальной функции *quasi solo* сопровождается

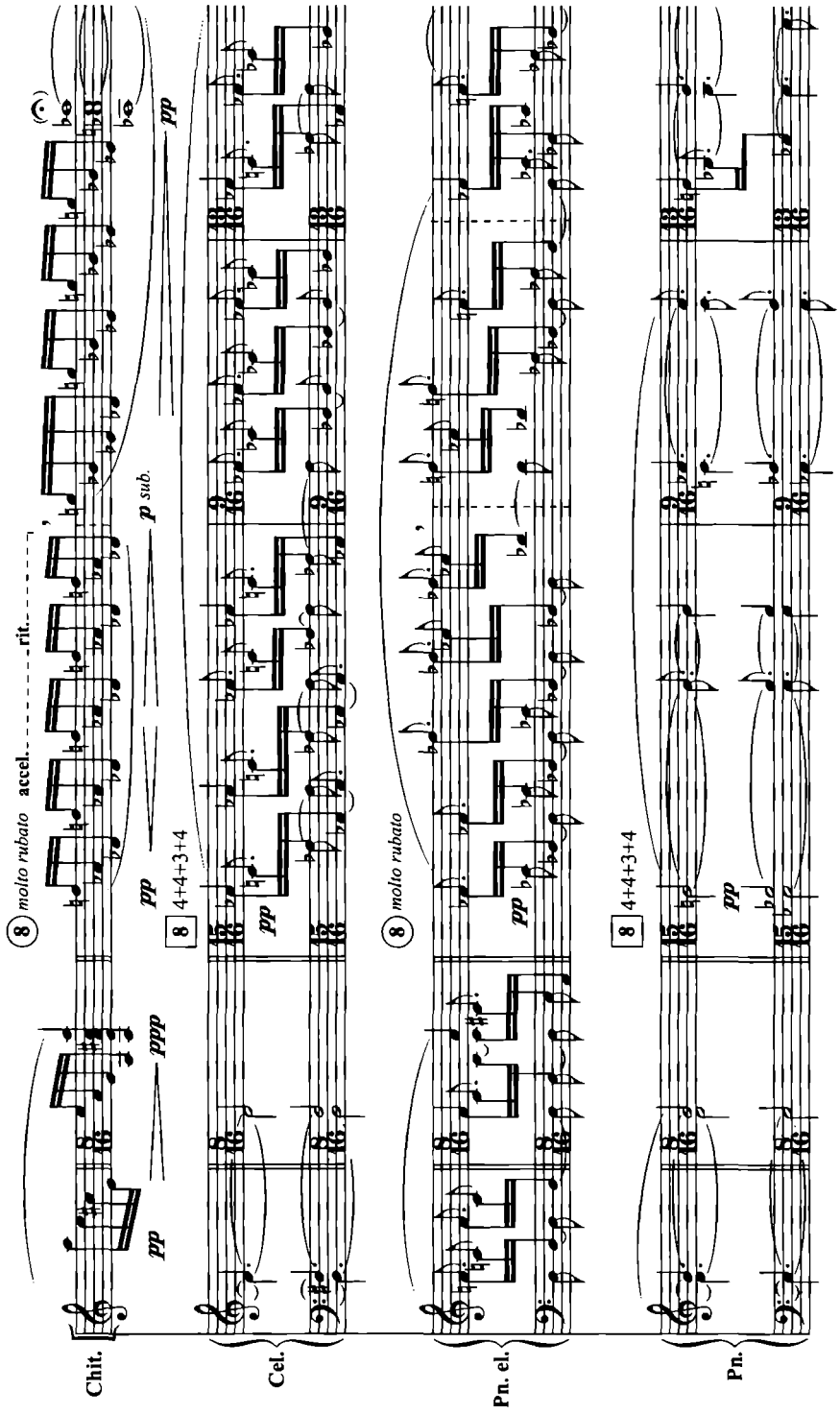
[20] Похожий образец звуковысотной комплементарности в системе двенадцатитонового комплекса, распределённого между солисткой и ансамблем, представляет собой первая часть «Плачей» Э. Денисова.

[21] Скобками обозначено фактическое количество аккордов в том или ином фрагменте.

158.

Цифра партитуры, «строфа» *хорала* / количество аккордов
Звукоряд ансамбля (*хорал*)
Звукоряд сопрано
1 ③ / 6
q. solo Pn. el.
2 ② / 5
q. solo Chitarra
3 ① / 5
q. solo Chitarra
4 ⑩ / 5
q. solo Celesta
6 тт. 1–10 ⑮ / 7
q. solo Pn. el.
6 тт. 11–14 ⑭ / 5
q. solo Chitarra
7 ⑥ / 5
q. solo Celesta Pn. el.
8 ⑯ / 4
q. solo Chitarra
9 ⑬ / 6 (5)
q. solo Pn. el.
9 A тт. 1–3 ⑤ / 5
q. solo Chitarra
9 A тт. 4–7 ⑪ / 6
q. solo Chitarra
9 A тт. 7–8 ⑫ / 4
q. solo Chitarra
9 B тт. 1–3 ④ / 5 (4)
q. solo Chitarra
9 B тт. 3–6 ⑦ / 6
q. solo Chitarra
11 тт. 1–12 ⑨ / 5
q. solo Chitarra
11 12 тт. 13–16 ⑧ / 5 (4)
q. solo Pn. el. Chitarra

159.

и переменой метроритмического модуса, при этом солист не всегда и не обязательно следует «основному ритму». В трактовке *solo*, как и в принципе мелодико-гармонической репрезентации темы, автор допускает значительную свободу — так, тематический комплекс, представляющий инвариант того или иного *хорального* сегмента, может быть распределён между всеми участниками квартета (ц. 7, 12), облик же самого инварианта нередко модифицирован: в «строфах» ц. 9, 9 A тт. 4–7 и 9 B тт. 1–3 отсутствует первый аккорд, в ц. 9 A тт. 1–3 он появляется ближе к концу фрагмента, а в ц. 11 тт. 13–16 / ц. 12 вначале звучит вторая половина «строфы» *хорала* и лишь затем — её начальные аккорды.

Постоянное смещение ладовых устоев, неустойчивый баланс мажора и минора, прихотливость метрики, линейная индивидуализация ритмических структур — всё это создаёт ирреальный образ зыбкой пелены, пространственную ауру наслаивающихся и множащихся эхо, затушёванный дымкой звуковой флёр на грани тишины, в который вплетены реплики сопрано. Инструментальных проведений 16, вертикальный срез каждой «строфы» *хорала* сопоставляет разные гармонии и тональности, мерцающие ладовой



160.

переменностью (см. схему 158). Цифры 6, 9 A, 9 B и 11 представляют расширенный вариант проведения темы на основе сцепления / секвенцирования разнотональных секций — звуковая ткань этих эпизодов одицетворяет квинтэссенцию гармонической неустойчивости, поскольку ладовые структуры сочленяются по горизонтали на сжатом временно́м отрезке.

В рамках единого звуковысотного поля гармонические области наплывают, плавно перетекают друг в друга: различные сферы диатоники объединяются по вертикали — «белоклавишная» и «бемольная» (ц. 7), «бемольная» и «диезная» (ц. 11), — далёкие тональности сопоставляются, порой образуя симметрию ладовых устоев: соль-диез минор / ля мажор (переход к ц. 7) с последующим возвращением на ½ тона вниз и ладовой перекраской ля мажор / ля-бемоль мажор (переход к ц. 8) (см. пример 160).

Музыкальную ткань формирует принцип тембровой комплементарности звуковых полей и отдельных звуков. Изложение *хорала* квартетом солистов окаймлено контрапунктирующими голосами, мягко оттеняющими звучание тематического комплекса: пустота протянутых квинт и шорох флажолетов струнных, трелевидные вибрации кларнета, невесомые, словно вспархивающие фигурации флейты — всё призвано создать атмосферу иллюзорного, нездешнего мира, населённого фантомами воспоминаний.

Партия сольного голоса чрезвычайно гибка и детализирована — это, скорее, мелодизированная речитация, нежели пение в традиционном смысле слова. Чем бесстрастнее *хорал*, тем экспрессивнее интонация человеческого голоса, — два плана, отражающие друг друга на основе взаимодополняющего контраста: звук и слово, ансамбль и соло, континуальность и дискретность, тональность и гемитоника, аккордовая полифония и мелодическое одноголосие. Способ постепенного встраивания певицей в двенадцатитоновую ткань «недостающих» звуков напоминает поэтические игры в формах *метаграммы* и *метатезы*[22], когда разного рода манипуляции с буквой и слогом неуловимо меняют звуковой и смысловой облик произносимого.

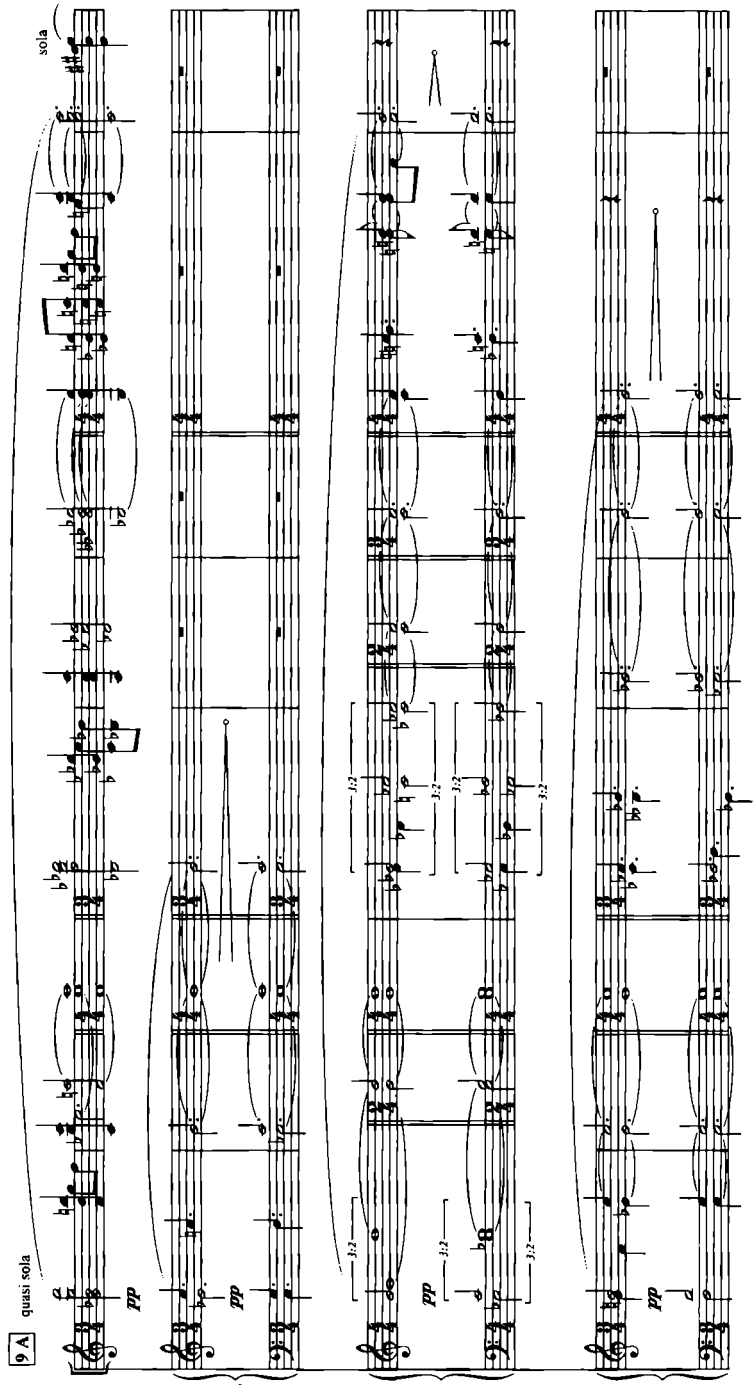
Возобновляясь вновь и вновь, *quasi-песня* ни разу не допевается, повисая ферматой, уходящей в паузу лигой, аккордом, требующим функционального разрешения (см. пример 161).

Таковы и последние такты сочинения (ц. 13) — угасающий *al niente* D_7 ля мажора, распылённый тембрами электропиано, виолончели и гитары.

Тишайшая, пронизанная светом и печалью «Canción de cuna» вся соткана из угасающих повторов и звуковых отражений, её интонационно-сонорный облик — это неяркая акварель, приглушённую красочную палитру которой определяют рафинированные тембры и изысканные полигармонии.

[22] Метаграмма представляет собой род стихотворной загадки, в которой к заданному слову прибавляется по одной букве или перемещаются слоги в соседних словах.

Метатеза также основана на слоговом жонглировании — перестановке микрочастиц слова.



161.

Последний звук гонга, опускаемого в ёмкость с водой, словно втягивает в себя всё предшествующее развитие — символическое изображение смерти, встреча с небытием, в которое истекла музыка.

Тембровое обрамление сочинения — реплика гитары и протянутая квинта одного из струнных — обрисовывает форму второго плана: концентрическую структуру с центральным разделом (ц. 7–8), осуществляющим фактурную трансформацию темы *хорала* (аккордовая вертикаль преобразуется в струящиеся аккордовые фигурации), обрамляющими его вариациями на основе сцепления нескольких разнотональных проведений (ц. 6, 9 А) и чисто инструментальными, «атематическими» эпизодами (ц. 5, 10), в которых, умолкая, солирующий инструментальный квартет уступает место квинтету деревянных духовых и струнных, вторгающемуся на гребне резко контрастной громкостной волны (*ff* в ц. 5 и *f* в ц. 10 — вместо доминирующей в сочинении динамической шкалы *pp–pppp*). Взаимодействие гармонических полей также выявляет определённые закономерности, связанные с «круговым» вращением тематизма: соседние проведения *хорала* отстоят друг от друга на интервал терции (см. на схеме 158 области, заключённые в квадратные скобки: *fis–d* (ц. 1–2), *f–des* (*cis*) (ц. 3–4), *fis–dis* (ц. 6), *b–g* (ц. 9–9 А)), а звуковысотная позиция *fis* фактически центрирует и замыкает гармонический план пьесы, трижды своим появлением отмечая внутренние грани формы (начало (ц. 1), середину (ц. 6) и репризное возвращение темы в её исходном структурно-фактурном варианте (ц. 11)).

В «Canción de cuna» серийная основа в «снятом» виде выступает как основополагающий способ организации ткани, как логико-эстетический параметр, осуществляющий структурно-интонационное строительство формы. Принцип *вариаций на хорал* родственен принципу вариаций на серию, а гармонический план, претворяющий закономерности вариативности, циклического обновлённого повторения последовательности звуковых объектов (в данном случае сцепления аккордов и возникающей на этой основе мелодики), в определённом смысле воспроизводит идею серийной диспозиции, согласно которой, серия-инвариант, вновь и вновь возвращаясь к собственному истоку, фактически движется по кругу, от начала — к новому началу. Серийной унификации созвучны и специфические формы модификации *хоральной* темы — в частности, её ладовая и тональная перекраска, ассоциируемая со сменой высотных транспозиций серии, — и реализуемый в системе отношений ансамбля и сопрано приём звуковой аддиции, и принципы звуковой ротации и канона — ведущие формы организации тематической вертикали и мелодической горизонтали пьесы.

От палиндромной структуры Второй сонаты — к изяществу композиционного метода «Canción de cuna», от строгой додекафонии — к «чувству ряда», серийности как общелогическому принципу структурирования: десятилетия, разделяющие сочинения, — это и долгий путь, одухотворённый поисками собственной интонации и пробой разных техник, путь, ведущий от ранних

творческих экспериментов к обретению зрелого стиля. Для творца, перешагнувшего рубеж XX и XXI веков, додекафония — давно пройденный этап овладения композиторским мастерством, а серия — не столько воплощение художественной идеи сочинения, его композиционная модель и «интонационная основа» (Э. Денисов), сколько один из конструктивных принципов современного мышления, находящегося *«по ту сторону сериальности»*[23].

М. В.: Принцип последовательного заполнения двенадцатитонового поля с использованием двенадцатитоновых рядов заложен в фундамент абсолютного большинства Ваших сочинений. Насколько важен для Вас сегодня именно этот метод сочинения?

Ф. К.: Техника — это стило, которое со временем оттачивается и становится всё более острым и совершенным, а каждое вновь созданное сочинение — ступень бесконечной Gradus ad Parnasum. Владение техникой представляется мне таким же естественным, как, скажем, процессы жизнедеятельности человеческого организма: мы не задумываемся над частотой вдохов / выдохов, не регулируем частоту сердечных сокращений, это делает за нас наше естество.

Вообще, за исключением обеих фортепианных сонат, дипломной «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа» и постконсерваторского Concerto grosso памяти А.Веберна, среди моих сочинений больше нет примеров использования ортодоксальной додекафонии. Да, реализация идеи сочинения почти всегда начинается с мучительных поисков eine Reihe! Да, в момент сочинения таблица с 48 вариантами рядов всегда находится на письменном столе! Принцип неповторяемости звуков дисциплинирует творческую волю, открывая композитору простор для фантазии, это credo, которому пытаюсь следовать всегда.

2. «Ist es genug?..»: автоколлаж как автопортрет

В начале 1990-х годов в Москву приехал Элмер Шёнбергер, художественный руководитель амстердамского Schönberg Ensemble. Встретившись с Фараджем Караевым, он предложил ему реализовать для ансамбля два проекта — написать

[23] В статье «Форма в новой музыке» Д. Лигети использует эту формулировку Г. М. Кёнига в отношении музыки, созданной вне сериального метода, однако в «снятом» виде сохраняющей опыт сериализма — см.: [67, с. 197, 207 (Примечание 5)].

большое сочинение и оркестровать одно из произведений А. Скрябина[24]. Первым из выполненных заказов стала оркестровка скрябинской Десятой сонаты (1992), а в следующем году появился один из знаковых опусов Караева — **«Ist es genug?..»** для инструментального ансамбля и магнитной ленты (1993)[25]. Сочинение ознаменовало определённую веху в биографии композитора: полувековой юбилей, тридцатилетие творческой деятельности — время взглянуть на прошедшее с высоты накопленного опыта и обретённого мастерства, взвесить, оценить, подытожить сделанное и определить перспективы будущего. Итоговость опуса обусловила и специфику авторского замысла — в «Ist es genug?..» цитируются сочинения разных лет, охватывающие практически всю творческую биографию композитора, с 1966 по 1991 годы: «Музыка для камерного оркестра, ударных и органа» (1966), Concerto grosso памяти А. Веберна (1967), моноопера «Journey to love» (1978), «В ожидании...» (1983 / 1986), «...a crumb of music for George Crumb» (1985), «Terminus» (1987), «Klänge einer traurigen Nacht» (1989), «...alla "Nostalgia"» (1989) и «Der Stand der Dinge» (1991). Кроме того, в музыкальную ткань вплетены узнаваемые лексемы Сонаты для двух исполнителей (1976), а некоторые атрибуты сценического действия вызывают ассоциации с «Tristessa I» (1982) и написанными позднее «(K)ein kleines Schauspiel...» (1998) и «Посторонним» (2002).

Сумма посвящений цитируемых опусов образовала и коллективное приношение:

В знак уважения к С. Беккету
и любви к моей дочери Медине,
памяти Андрея Тарковского, Саманты Смит и Антона Веберна,
моим дорогим коллегам А. Ивашкину и В. Екимовскому,
друзьям моей юности И. Дадашидзе и Л. Вайнштейну
и памяти моего отца
посвящается...

Из авторской аннотации :

Ф. К.: Это сочинение вполне могло бы иметь иное название, точно раскрывающее авторский замысел. Не «Ist es genug?..», а, скажем, «Попытка автопортрета с нетронутым ухом» или же, возможно, «Эскиз к несостоявшейся автобиографии».

...обобщение накопленного за много лет опыта по преодолению страха перед листом чистой бумаги.

...переосмыслены вздорные замыслы и неразумные идеи, реализованные в ранее написанных сочинениях.

[24] Аналогичные предложения по оркестровке Скрябина были сделаны ряду музыкантов, среди которых — коллеги Ф. Караева по АСМ–2 Н. Корндорф, В. Шуть, Д. Смирнов.

[25] Премьерные исполнения состоялись в марте – апреле 1993 года в Ниймегене, Амстердаме и Гааге (Голландия). Исполнитель — Schönberg Ensemble (Голландия), дирижёр и режиссёр — Райнберт де Леув (Reinbert de Leeuw).

...пролог и эпилог, между которыми пять основных частей, и каждая часть — спираль, движение вглубь, вовнутрь; из хаоса и фантасмагории quasi-бессмысленных построений проступают сгустки «чистой» музыки... и каждый сгусток — постлюдия-цитата, и всё сочинение — бесконечное постлюдирование, завершающееся трагифарсовым исходом: «Genug, ist es genug!..»

В отличие от традиции изобразительного искусства, музыкальный автопортрет не выделился в самостоятельную жанровую категорию[26]. Впрочем, в той или иной степени музыка — это всегда портрет её автора, отпечаток его духа и души, зеркало, отражающее не лик, но личность творца, — как справедливо заметил М. Пруст, «я» писателя проявляется *только* в его книгах»[27]. Присутствие в тексте авторской монограммы, автоцитаты или определённого рода зашифрованной программы усиливает момент автобиографичности, облекая его в самые разнообразные и порой неожиданные формы. В истории музыки немало тому примеров: от фантасмагории «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза и трагической хроники Восьмого струнного квартета Д. Шостаковича — до концептуалистской иронии фортепианной пьесы «Волокос» И. Соколова и автопародии фортепианно-виолончельных «Вариаций на обретение жилища» Л. Десятникова[28].

Тем правомернее искать и находить следы биографичности в произведении, целиком основанном на цитатах и представляющем последовательный образец автополистилистики — парадоксальное тождество автора и персонажа пьесы, «рассказанной» от третьего лица. Подобно Л. Берио в Симфонии, Фарадж Караев в «Ist es genug?..» предпринимает попытку *художественного исследования сочинения прошлого* — в роли такого *сочинения* выступает его собственное творчество, взятое как целостное образование, увиденное сквозь призму четвёртого измерения — времени. Обращаясь к сложившимся и уже функционирующим в культуре текстам, композитор использует их в

[26] Едва ли не редчайшими примерами здесь являются пьеса А. Лурье «Автопортрет» — третья из Четырёх поэм ор. 10 для фортепиано (1912), фортепианная композиция М. Фелдмана «Self-portrait» (1945), миниатюра «The Phantom Gondolier» из фортепианного цикла Дж. Крама «Makrokosmos I» (1972), в которой автор выводит себя в качестве героя пьесы, «Selbstportrait mit Reich und Riley», вторая из цикла пьес для двух фортепиано Д. Лигети (1976), оркестровые пьесы «Autoportret» Т. Сикорского (1983) и «Автопортрет» Р. Щедрина (1984) — последняя написана композитором в связи с юбилейной датой (50-летием).

[27] Цит. по: [63, с. 272].

[28] В зарубежном визуальном искусстве 90-х существует немало примеров иронического комментария к теме автопародии: цифровой видеопроект М. Барни «Кремастер», основанный на процессе перевоплощений художника в фигуры популярных людей и фантастических персонажей; фотоакция Д. Гордона «Автопортрет в качестве Курта Кобайна, в качестве Энди Уорхола, в качестве Майры Хиндли, в качестве Мэрлин Монро»; «Автопортрет в виде джокера» Ж. Фабра — пустой металлический каркас без лица и в оболочке театрального костюма; автопортретные инсценировки мировой живописи, выполненные Я. Моримурой, и др. — см.: [2, с. 318–323].

качестве своего рода *ready made* или, точнее, постмодернистских *ready texts*, *украденных объектов*, художественных систем, индивидуальные коды которых в новом интертекстуальном пространстве свободно комбинируются и обретают иные контекстные характеристики, — *сюжет* преобразуется в *притчу*[29].

На диалог с прошлым нацеливает и заглавие сочинения, перефразирующее одну из знаменитых в истории музыки тем, — её генезис восходит к хоральной мелодии Иоганна Рудольфа Але (Johann Rudolf Ahle), гармонизованной И. С. Бахом (хоральная обработка «Es ist genug, so nimmt, Herr») и включённой им в духовную кантату «O Ewigkeit, du Donnerwort» (BWV 60) в виде заключительного хорала (на текст «Es ist genug: [Herr, wenn es dir gefällt]»)[30]. Не без грустной иронии Фарадж Караев переосмысливает утверждение в вопрос, продолженный многоточием[31]. Да и можно ли найти более подходящую форму высказывания для человека, однажды записавшего: *нельзя относиться серьёзно к собственному творчеству: пишет лишь тот, у кого не хватает силы воли бросить это бесплодное занятие*[32]? Возрождая в облике автоцитирования тему вечных сомнений творца по поводу смысла собственного творчества, композитор создаёт произведение столь же проблемное, сколь и занимательное, по-караевски

[29] Принцип автодиалогизма «Ist es genug?..» в какой-то степени близок фундаментальной структуре литературного жанра мемуаров — с поправкой на музыкальную «нефигуративность» и относительность ощущения временно́й дистанции, разделяющей «объекты» диалога. И здесь уместно привести комментарий М. Риффатера к уже упомянутым однажды «Антимемуарам» А. Мальро (см. с. 134), так же, как и сочинение Караева, представляющим пятичастную композицию с цитатами текстов и названий других романов автора: «Это не воспоминания жизни, но произведение искусства, материал которого составляют воспоминания. В то время как мемуары представляли бы автора посредством «декораций», в которых он появляется, — его голосом, его действиями, — антимемуары реорганизуют воспоминания по линиям ментального «ландшафта», искривляя смысл слов в зависимости от их внутренних законов. Он [Андре Мальро — *М. В.*] не пишет о реальности, о которой вспоминает; скорее, реальность, фильтруемая его сознанием, становится символом этого сознания» — цит. по: [190, p. 305–306].

[30] Хоральная мелодия И. Р. Але «Es ist genug!» была опубликована в авторском сборнике «Drittes Zehn Neuer Geistlicher Arien» (Sonderhausen, 1662), после чего стала использоваться в качестве протестантского гимна. Начиная с конца XVII столетия, к этой теме обращалось множество композиторов, среди которых — С. Гасториус (S. Gastorius), И. Шелль (J. Schell), К. Лейтон (K. Leighton), А. Ходдинотт (A. Hoddinott), С. Хэнсон (S. Hanson), Д. Кауфман (D. Kaufmann), С.-Д. Сэндстрём (S.-D. Sandström), М. Линдберг (M. Lindberg) и другие. Наиболее известные образцы заимствования мелодии — у И. Брамса (второй из триптиха Мотетов ор. 110), А. Берга (Концерт для скрипки с оркестром), Б. А. Циммермана («Экклезиастическое действо» для двух чтецов, баса и оркестра), Р. Щедрина («Музыкальное приношение» для органа и девяти духовых), Э. Денисова (Вариации на тему хорала И. С. Баха для альта и фортепиано, во второй редакции — для альта и ансамбля), Д. Смирнова (электроакустическая композиция «It is enough...» ор. 92).

[31] Нечто подобное осуществила С. Губайдулина в шутливом коллаже «Ответ, оставшийся без вопроса», перефразировав название известной пьесы Ч. Айвза.

[32] Цит. по: [57].

нетрадиционно и изобретательно выстраивая драматургию зрелищного и музыкального рядов. Композиция «Ist es genug?..», как и все фантастические гипотезы, по Х. Л. Борхесу, отмечена свойствами нетривиальности и последовательности, сочетанием парадоксальности и безупречной логики.

Разнородный материал пьесы организован методом коллажа, благодаря чему её структура оказывается родственна и внемузыкальной сфере творчества композитора — его изобразительным коллажам и литературным эссе, соединяющим абстракцию и фактологию, документ и художественный образ. Использование техники коллажа ставит творца перед специфической проблемой объединения, целостности и внутренней обусловленности сочинения. Композиционная логика «Ist es genug?..» выводится из единства смысловой драматургии, в медитативной процессуальности которой сглаживаются тематические «стыки» и возможные «шероховатости» компонуемого музыкального материала. Немаловажную роль играют интонационные связи и тематические арки, а также ритм формы второго и третьего планов, образуемый вариантной повторяемостью определённых фрагментов в масштабе целого.

Композиция «Ist es genug?..» представляет собой сквозную циклическую структуру (макроцикл), состоящую из пяти частей (микроциклов), Пролога и Эпилога, при этом каждый из микроциклов (кроме второго) внутри содержит ещё по три раздела — Прелюдию, Интерлюдию и Постлюдию, в свою очередь, корреспондирующие между собой на основе общности жанровых и иных признаков[33]. Драматургия сочинения выстраивается в параллелизме нескольких линий, наиболее важными из которых представляются визуально-сценическая, ассимилирующая элементы инструментального театра, и две собственно музыкальные — линии развития виолончели соло и персонифицированного инструментального ансамбля. Хронотоп пьесы — это время и пространство художественного сознания, иллюзорный мир, в котором ирреально и само действие, и населяющие его «герои» — отражения и маски автора. В этом воображаемом временно́м потоке нет настоящего, есть лишь его границы (Пролог, Эпилог) и внутреннее членение в виде серии переходов от *до* к *после* (Прелюдия, Интерлюдия, Постлюдия).

Подобно многим сочинениям Караева, этот опус не начинается и не заканчивается строго регламентированной партитурной музыкой. Точнее сказать, он не завершается вовсе, начинаясь ещё до первых звуков — в ситуации концертного исполнения слушатель лишь с опозданием осознаёт, что полуспящие-

[33] Принцип встроенных друг в друга циклов отражает диалектику стабильного и мобильного компонентов музыкальной формы: на этом основаны, в частности, драматургия вариационного цикла А. Кнайфеля «Вера» для струнного оркестра с его Монологами, Хоралами и Интерлюдиями, обрамлёнными Прелюдией и Постлюдией, музыкальная структура балета Р. Щедрина «Чайка», в котором Интерлюдии составляют параллельный план главной фабуле действия (24 Прелюдии), а также монтажная конструкция булезовского «Le Marteau sans maître» для контральто и шести инструментов, образованная взаимопроникновением трёх разных по исполнительскому составу и содержанию циклов.

полубодрствующие на сцене музыканты (фортепиано, контрабас и английский рожок) уже давно вовлечены в некое действо, волей автора приоткрытое внешнему взору. По той же авторской прихоти в последних тактах партитуры это действо сворачивается и вновь становится недоступно постороннему наблюдателю — со стуком захлопнута крышка рояля, пианист остаётся на сцене и слушает резонирующий отзвук до полного его растворения в тишине.

Арочная конструкция крайних частей «Ist es genug?..» усилена принципами зеркальной драматургии, реализованной и сюжетно, и музыкально: в Прологе исполнители постепенно заполняют сцену, в Эпилоге — покидают её; в обеих частях присутствует обрамляющий целое звуковой элемент в виде «стучащей» ритмической фигурки у фортепиано с заглушенными струнами — цитата из дипломной «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа». В Прологе эта короткая музыкальная фраза вовлекается в более развёрнутое цитатное образование, непосредственно переводящее пьесу из ситуации антракта в ситуацию концерта: после первого звонка вступают темпл-блоки, после второго — маримба и после третьего — фортепиано, образуя пространственный кластер — темброво модифицированную антрактную «заставку» из *музыки для исполнения на театральной сцене* «В ожидании...» (см. в разделе II.1 пример 100 на с. 284). Музыка ц. 1 Пролога представляет материал и расширенную мизансцену ц. 2 композиции «В ожидании...», в которой исполнитель на контрабасе беззвучно и без смычка имитирует виртуозную игру по нотам. Лишь после того как инструменталисты заполняют сцену и рассаживаются, согласно авторскому указанию, *у контрабасиста очень медленно из рукава фрака начинает вылезать смычок*[34].

Инструментальный театр Фараджа Караева — это всегда и прежде всего драматургия звука. Зрелищный момент несёт вспомогательную функцию, делая прозрачным авторское намерение или, напротив, мистифицируя, затемняя истинный смысл музыкального высказывания. Видимое и слышимое образуют, скорее, не синтез, а симбиоз органически взаимосвязанных и, вместе с тем, независимых элементов, — их драматургия не только не дублирует друг друга, но демонстрирует самостоятельное, параллельное развитие двух «сюжетов», весьма опосредованно переводимых один в другой, вплоть до взаимоисключающего финального резюмирования. Такова смысловая амбивалентность Эпилога «Ist es genug?..», балансирующая на грани трагедии и фарса: через зал к выходу медленно движется траурная процессия — музыканты «хоронят» контрабас, оформляя ритуал соответствующей атрибутикой в виде несомого «гроба», лиц, провожающих «усопшего», а также тембра оркестровой меди и «похоронного» ритмического остинато большого барабана. Вместе с тем, музыка настолько страшна и мрачна, что ирония и сопутствующие ей

[34] Перевёртыш-остранение театрально-классического *если на стене висит ружьё — оно обязательно выстрелит*: если драматургией абсурда предусмотрен смычок — он появится оттуда, откуда его не ждут, а может быть, и... выстрелит, как в одной из мизансцен караевской *музыки для исполнения на театральной сцене* «В ожидании...».

эмоции стороннего наблюдателя исчезают без остатка, — смерть реальна, как реально и её ожидание, ибо это тот хайдеггеровский *способ быть*, который делает осмысленным любую онтологическую структуру.

Именно в последних тактах партитуры с предельной экспрессией обнажается экзистенциальный смысл происходящего: всякое бытие — и человека, и искусства — временно, конечно, смерть — это неизбежность и одновременно — одна из альтернатив в ситуации выбора, предоставленной личности и творцу. Неслучайна та основополагающая роль универсального, поистине *театрального материала*, которая отводилась смерти в экзистенциалистской концепции *театра ситуаций*[35]. По Ж.-П. Сартру, противоречие театральной эстетики кроется в соотношении реальности действия и иллюзорности воображаемых чувств по поводу этого действия[36]. В сочинении Караева всё наоборот — ирреально само действие, в то время как вызванные им эмоции подлинны и переживаются всерьёз.

Звуковой ряд траурной сцены — это контрапункт двух цитат из сочинения «Der Stand der Dinge»: фрагмента ц. 19 третьей части (трио медных с солирующей тубой) и «хорала» духового квартета из ц. 4 С – ц. 11 начальной части. Первая из цитат, в свою очередь, сама является цитатой детской фортепианной пьесы Кара Караева «Неотвязная мысль», семантически переосмысленной в похоронный марш (см. пример 162).

Тема проходит многократно, с каждым проведением усекаясь на один-два звука, — процессия покидает зал, прекращая игру уже за его пределами[37].

---

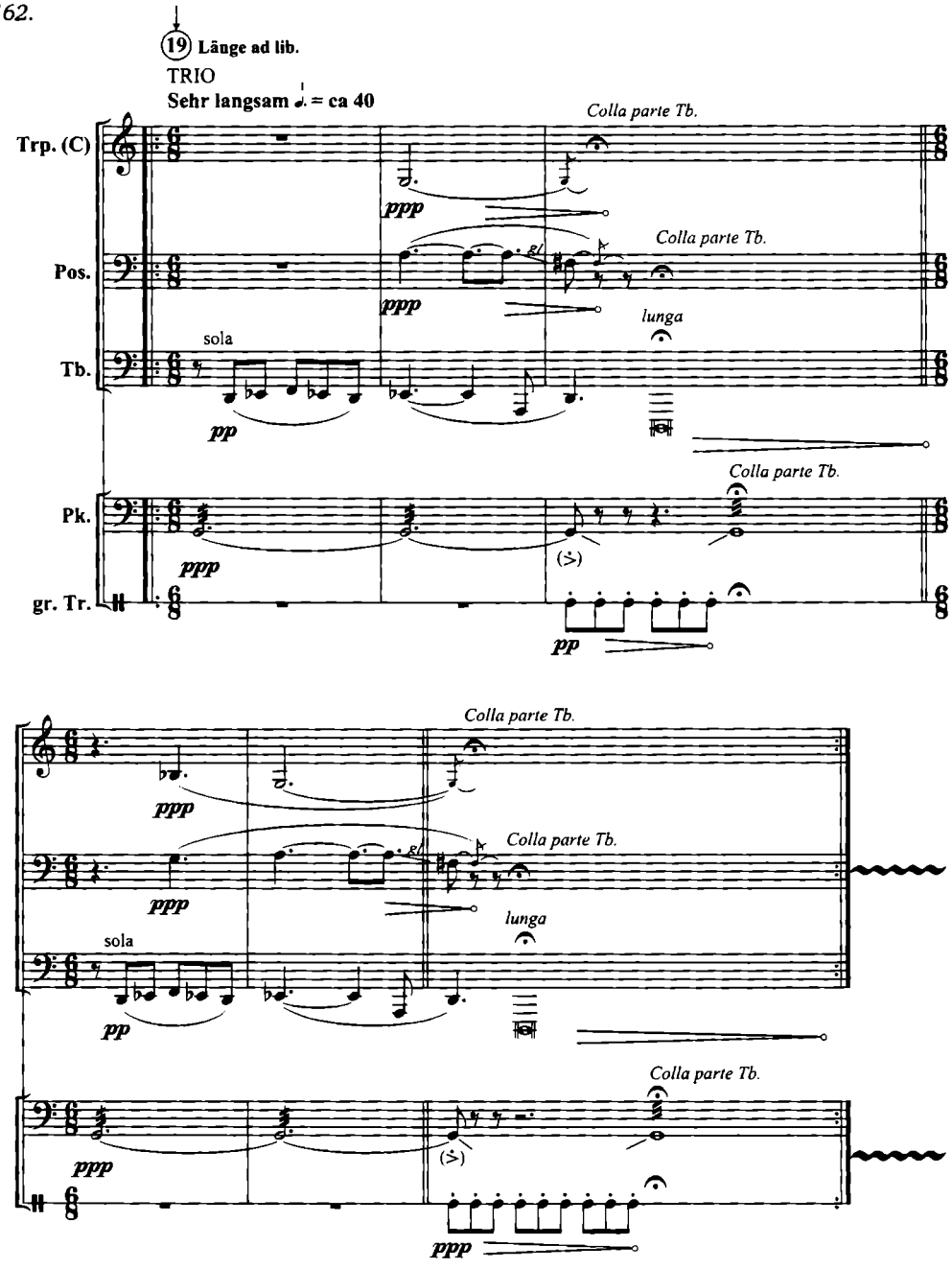
[35] См.: [110].

[36] Эта мысль нашла развитие в русле современной театральной семиотики, которая исследует зрелищный текст спектакля и анализирует роль воспринимающего его зрителя. А. Юберсфельд, в частности, пишет: «Всё, что видит зритель, — это то, что страдает и умирает Другой, а наслаждение здесь именно в том, что это другой, — но также и в том, что всё это неправда» — цит. по: [149, с. 198].

[37] Игровое начало погребальной церемонии имеет давние культурные традиции — известно, что в Риме был особый погребальный актёр, который, шествуя впереди кортежа, разыгрывал наиболее важные события из жизни умершего, импровизируя слова и жесты. Во время ритуального погребения участники церемонии знакомились с *дроменом* усопшего, т. е. с его деяниями, уже как бы включёнными в «мистерию смерти», — об аналогии погребального ритуала и театрального действа см.: [130, с. 24].

Эти древние традиции — основа многообразных и ошеломляющих сопряжений театра и кладбища в искусстве XX века: от сумеречных пьес Ж. Жене — до концептуалистских артефактов отечественного «гроб-арта» (В. Сидур, В. Шваюков, А. Шабуров).

В современную музыкальную композицию жанр траурного шествия включён в качестве знака определённой семантики — нередки его аллюзии, к примеру, у А. Шнитке (эпилоги Третьего концерта для скрипки и камерного оркестра и Концерта для альта с оркестром) и Г. Канчели (Седьмая симфония, «Светлая печаль» памяти детей — жертв Великой Отечественной войны). Совсем в ином смысловом качестве предстаёт жанр в эпатирующих акциях Э. Сати 20-х годов — в частности, в его балете «Relache», написанном в сотрудничестве с либреттистом и художником Ф. Пикабиа и кинорежиссёром Р. Клером: в экспериментальном дадаистском фильме «Entr'acte» (1924) под музыку искажённого «Траурного марша» Ф. Шопена на экране

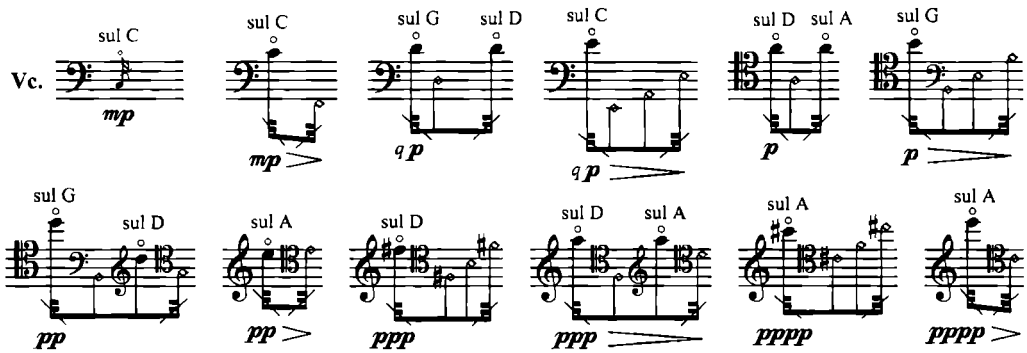
162.

появлялся катафалк с инициалами Пикабия и Сати. К шопеновской траурной теме композитор обращался и ранее — в одной из своих фортепианных пьес он процитировал её, отметив при этом: «Здесь звучит знаменитая мазурка Шуберта» — см.: *Тараканова Е.* На грани абсурда. Дадаизм и сюрреализм в музыке XX века // Театр абсурда. Сборник статей // сост. Т. Проскурникова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 96.

Партия сольной виолончели — одна из ведущих драматургических линий произведения — является и главным связующим звеном в структуре целого. Это практически полная цитата пьесы «Terminus», составляющая смысловую канву нанизывания тематических вставок-воспоминаний. Фрагменты «Terminus» сосредоточены на подступах к Прелюдиям и в самих Прелюдиях, которые, за исключением соответствующего раздела первого микроцикла, построены как соло виолончели на фоне молчания ансамбля. Виолончель — это *alter ego* автора и главный «персонаж» действия. Его поведение и музыкальная речь воплощают идею сомнения, поисков и обретений, реализуемую как сценически, так и чисто инструментальными средствами. На протяжении исполнения «Ist es genug?..» солист постоянно перемещается в пространстве сцены и зала, демонстрируя внутреннюю тревогу и растерянность[38], — подходит к ударным инструментам, рассредоточенным в четырёх точках зала, дотрагивается до них, импровизирует, прекращает и вновь возобновляет сольную игру, внимательно прислушивается и реагирует на происходящее вокруг. Его музыкальные реплики регламентированы указанием времени звучания и представляют собой свободное чередование алеаторических сегментов, фиксирующих два типа тематизма: *Nervosamente* (узкий диапазон, трели и глиссандо к ¼-тонам, *sf*<) и *Tranquillo* (октавные ходы, флажолеты, *p*). В Прелюдии III (ц. 18–19) мотивные группы *Tranquillo* формируют ряд из 12 динамических единиц:

$$qp> - ppp> - ppp - qp - pppp - p - p> - pp> - mp - mp> - pppp> - pp,$$

— который в Прелюдии IV (ц. 25–26) представляет уже иную последовательность, организованную по принципу громкостного диминуирования:

163.

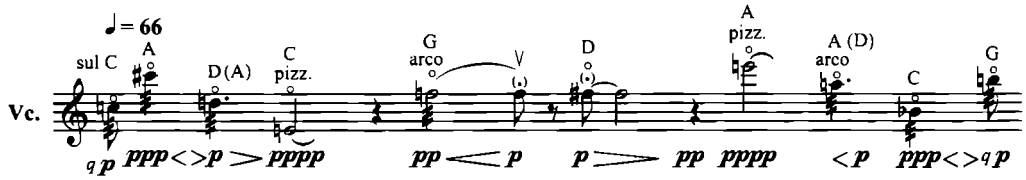


[38] В абсурдистской эстетике такое квази-бессмысленное передвижение в замкнутом пространстве часто ассоциируется с попыткой определения своего *я* через подсчёт окружающих предметов. По Д. Хармсу, можно часами ходить «от стола к шкапу и от шкапа к дивану» и не находить выхода. Персонажи С. Беккета постоянно заняты *исчерпанием* пространства и предметов, его населяющих, — исхаживая, перечисляя, перекладывая, изживая.

Сценическая рассредоточенность действия — характерный признак авангардистского театра, в котором главенствующая роль отведена пластике, жесту, звуку, реальности физического присутствия актёра.

Ц. 41A демонстрирует новый вариант модификации ряда: 10 звуковысотных единиц, представляющих восходящую вразброс по октавам гамму, 5 динамических единиц в прямом и 5 — в ракоходном движении, 5 ритмических единиц в прямом и 5 — в ракоходном движении:

164.



В таком виде последовательность проводится трижды, затем к реальным звукам добавляются натуральные флажолеты — образуемая ими мелодическая структура из сцепления трезвучий минора и мажора рождает аллюзию на серию из Концерта для скрипки с оркестром А. Берга[39]. Последние реплики солиста тонут в звуках приближающейся траурной процессии Эпилога.

Ансамблевая драматургия сочинения выстраивается и регулируется в соответствии с порядком введения цитатного материала[40]. Общая схема композиционного размещения тематизма такова:

165.

PROLOG	A–D	«стучащий» мотив из «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа» / «В ожидании...», антрактная «заставка» до ц. 1
	ц. 1	«В ожидании...», ц. 2
PRAELUDIUM I	ц. 2	«Terminus», ц. 1 G / «Klänge einer traurigen Nacht», часть 4, т. 1–10
	ц. 2 A	«Terminus», ц. 1 A
INTERLUDIUM I	C (ц. 3)	«Terminus», ц. 1 B
	E	«Terminus», ц. 1 C
	G	«Terminus», ц. 1 D
	I	«Terminus», ц. 1 E
	L	«Terminus», ц. 1 F
POSTLUDIUM I	ц. 9 тт. 1–10	«Klänge einer traurigen Nacht», часть 4, тт. 46–54, 56
	ц. 9 тт. 11–17	«Klänge einer traurigen Nacht», часть 4, кода, тт. 57–63
INTERLUDIUM II	ц. 10–11	«...alla "Nostalgia"», часть 3, т. 1–9 и ц. 1
	ц. 12–16	«...alla "Nostalgia"», часть 3, ц. 2–3, ц. 8–15, ц. 17–20
POSTLUDIUM II	ц. 17	«...alla "Nostalgia"», часть 4, кода, тт. 52–84
PRAELUDIUM III	ц. 18	«Terminus», ц. 2

[39] Напомню, что серия из скрипичного концерта Берга будет использована Ф. Караевым в третьей части «Musik für die Stadt Forst» (1992).

[40] Разрабатывая теорию *композиционной рамки*, Ю. Лотман описывает одну из её возможных практических реализаций на примере текста, данного в виде непрерывного повествования, в которое введены другие тексты в нарочито фрагментарном виде: «предполагается, что читатель развернёт эти зёрна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним» — цит. по: [75, с. 121].

INTERLUDIUM III	ц. 19–21	«...a crumb of music for George Crumb», кода, ц. 39 / «Terminus», ц. 2
POSTLUDIUM III	ц. 22–24	«...a crumb of music for George Crumb», кода, ц. 38–41
PRAELUDIUM IV	ц. 25	«Terminus», ц. 2 (пятый фрагмент-вариант)
INTERLUDIUM IV	ц. 26 ц. 27–29	«Terminus», ц. 2 (пятый фрагмент-вариант) «Journey to love», магнитная лента с записью шума города и звуков мугама
POSTLUDIUM IV	ц. 30–41 ц. 41 A	«Journey to love», кода, ц. 186–198 «Terminus», ц. 3
PRAELUDIUM V	ц. 42 A	«Terminus», ц. 3
INTERLUDIUM V	ц. 43	«Terminus», ц. 3
POSTLUDIUM V	ц. 45	Concerto grosso памяти А. Веберна, кода, ц. 25
EPILOG	ц. 46 ц. 49 ц. 47–55 A ц. 55 B–D	«Terminus», кода, окончание ц. 3 – ц. 4 «Der Stand der Dinge», часть 1, ц. 4 C – ц. 11 «Der Stand der Dinge», часть 3, ц. 19 / пьеса К. Караева «Неотвязная мысль» «стучащий» мотив и звук закрываемой крышки рояля из «Музыки для камерного оркестра, ударных и органа»

В структуре целого функция Интерлюдий заключается, прежде всего, в переключении смысла, переводе плана содержания и переходе от одной цитаты к следующей, от Прелюдии — к Постлюдии[41]. Хотя и здесь содержится заимствованный материал, в основном музыкальная ткань Интерлюдий представляет собой комбинаторный, *промежуточный* тип тематизма, сформированный из обрывочных реплик и небольших фраз, разделённых дискретами дыхания. В развитии этой локальной линии тишины выделяется определённая закономерность: на протяжении первой Интерлюдии с каждой цифрой партитуры продолжительность паузирования между отдельными репликами последовательно увеличивается на одну секунду: ц. 3 = 1", ц. 4 = 2", ц. 5 = 3", ц. 6 = 4", ц. 7 = 5" и 6"[42].

В Интерлюдиях играет весь ансамбль, причём у каждого инструмента — своя детально выписанная партия, составленная из ряда элементов, не повторяющихся в других партиях. Возникает дифференцированная полипластовая структура, в которой каждый из слоёв организован в мини-систему и осуществляет самостоятельное драматургическое развёртывание. Отсутствие

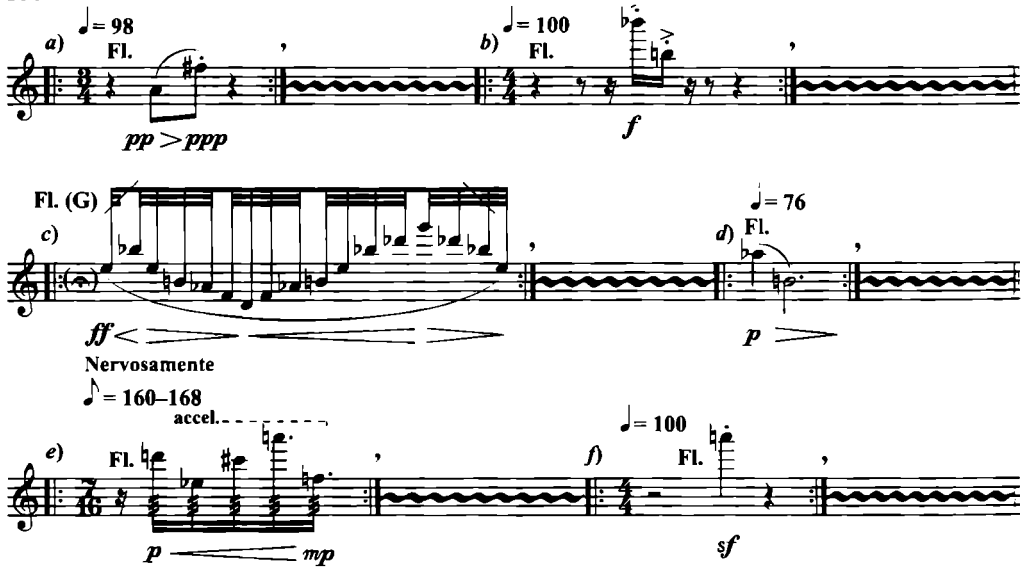
[41] Подобным же образом в «Книге для оркестра» В. Лютославского с помощью интермедий, разделяющих *главы* и исполняемых ad libitum, материализуется идея «перелистывания страниц», смены действия и движения к новому смыслу, а в цикле для препарированного рояля «Sonatas and Interludes» Дж. Кейджа — тембровый (эмоциональный) переход из модуса одной сонаты в модус другой.

Инструментальные интерлюдии соединяют и картины «Le Grand Macabre» Д. Лигети — грандиозной *оперы о смерти, задуманной как фарс* и представляющей собой абсурдистский *pastiche*, пародию на всю оперную традицию. В ней также есть элементы инструментального театра — в частности, одна из сцен третьей картины носит название *Коллаж*.

[42] Сходный приём, приводящий к эффекту погружения в тишину, осуществлён в Третьей симфонии Н. Корндорфа: во второй фортепианной каденции числовая прогрессия структурирует пропорциональное нарастание количества пауз.

единого метрического пульса (эти разделы не дирижируются), асинхронизм ритмов и темпов, алеаторический принцип формирования вертикали в условиях свободной двенадцатитоновости рождают эффект *автоматического письма*, беспорядочной игры, хаоса конструкции (см. *Приложение III–12*). Однако случайность контрапунктических сочетаний допускается лишь в границах кодирующей их структуры — набор элементов в каждой партии тщательно отобран, структурирован и представляет собой комплекс мини-цитат, заимствованных из разных сочинений Караева. Все цитаты звучат в оригинальных тембрах, динамике, микроартикуляции, с теми же авторскими ремарками. Следующие нотные фрагменты позволяют установить генезис мотивов в партии флейты: Concerto grosso памяти А. Веберна (интонационные формулы *a, b, d* и *f*), «...alla "Nostalgia"» (фрагмент *c*), «Klänge einer traurigen Nacht» (фрагмент *e*):

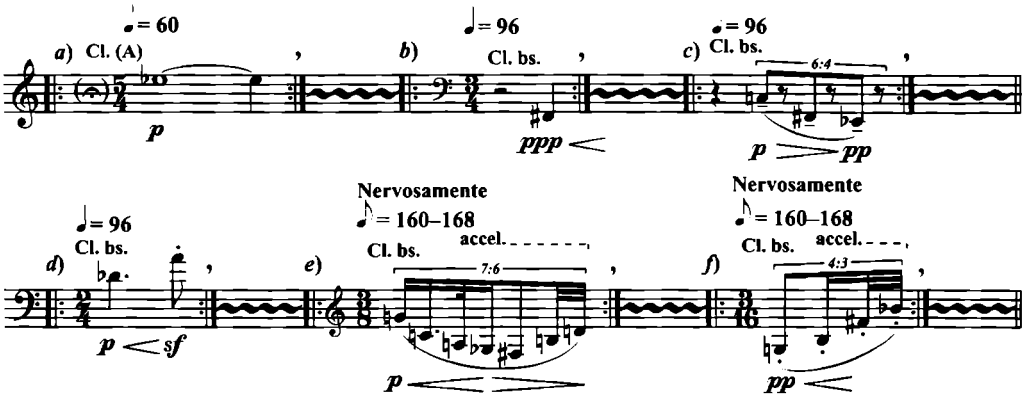
166.



— и бас-кларнета: «...a crumb of music for George Crumb» (фрагмент *a*), «Journey to love» (фрагменты *b, c, d*), «Klänge einer traurigen Nacht» (фрагменты *e* и *f*) (см. пример 167).

Количество фрагментов в партиях разных инструментов неодинаково: так, в Интерлюдии I у флейты их 25, у кларнета — 20, у фагота — 15, у тромбона — 5, у первой скрипки — 19, у контрабаса — 10. После первоначального экспонирования элементы, представляющие ту или иную инструментальную линию, звучат в произвольном порядке. В пределах первой Интерлюдии количество звучащих фрагментов в каждой партии последовательно усекается — сокращаются наиболее протяжённые и развёрнутые реплики, таким образом, что к концу раздела у флейты, кларнета, скрипки и контрабаса остаётся по одному мотиву, а фагот и тромбон безмолвствуют.

167.



Движение в тишину, к длительному паузированию, остановкам, пустотам музыкальной ткани составляет композиционную идею сочинения в целом: если разреженное пространство Интерлюдии IV ещё заполняют короткие двух- и трёхзвучные реплики на *pp*, то в Интерлюдии V пустота и обширные области пауз уже доминируют над редкими отдельными звуками. Угасание *al niente* Эпилога завершает процесс трансформации музыки в молчание.

Фактурная и интонационная гибкость Интерлюдий преодолевает нарочитую монтажность коллажного метода — новый тематический материал вводится без стыковочных «швов», не вызывая ощущения кардинальной смены дискурса. Техника адаптации тематизма в музыкальную ткань «Ist es genug?..» разнообразна: включение интонационных, ритмических элементов в предшествующее развитие (Интерлюдии I, II), застывание и иссякание звука, готовящее введение записанных на магнитную ленту шумов, а затем — и вступление дуэта сопрано и аккордеона со стихотворением Н. Хикмета «Sensiz Paris» (Интерлюдия IV), разрывы звукового континуума, предваряющие пуантилистическую тему Concerto grosso памяти А. Веберна (Интерлюдия V). В качестве универсального выдвигается приём замедления ритма формы, как правило, осуществляемый параллельно размыванию её метрической структуры. К средствам торможения, *смены кадра* относятся паузы, ферматы, звучание *al niente*, «фоновая» музыка Пролога, а также «зависающий» пространственный двенадцатитоновый кластер — своего рода лейтгармония сочинения, всякий раз выступающая в ином тембровом освещении: флажолеты archi / fl. — при переходе от Интерлюдии I к Постлюдии I; archi / cl. bs. — при переходе от Интерлюдии II к Постлюдии II; fl. / vibr. / ar. / pn. / timp. — в начале Постлюдии III; cl. / nastro magn. — при переходе от Интерлюдии IV к Постлюдии IV. Родословная этого созвучия восходит к Сонате для двух исполнителей[43] — так в музыкальную ткань «Ist es genug?..» вплетается

[43] См. раздел I.4.1.

ещё одна цитата, ещё одно воспоминание, не заявленное в коллективном посвящении пьесы.

Музыкальный автопортрет Фараджа Караева складывается из осколков, фрагментов, реминисценций и ассоциаций. Возвращению в лоно собственной музыки может быть дано разное герменевтическое толкование — символическое воплощение самоповтора и исчерпанности, олицетворяющих кризис творчества, поиск в прошлом оснований для продолжения или прекращения композиторской деятельности в настоящем, стремление осмыслить пройденный путь, в повторении найти новое начало, укрепить художническую веру... Концепция сочинения трагедийна, и этот смысл не затеняют ни фарсовая подоплёка мизансцен, ни элементы абсурдистского представления, ни занимательная зрелищность инструментального театра — пугающий алогизм или весёлая забава, игра на грани смерти и шутки. Катастрофизм Эпилога по-новому освещает сценические ситуации, поначалу воспринимавшиеся в качестве лёгкой буффонады: беззвучное музицирование на контрабасе теперь осознаётся как невозможность игры, импровизация виолончелиста на ударных инструментах — как иллюзорная попытка нового начала, отсутствие адекватных реакций на жесты дирижёра — как разлад внутри системы выстроенных отношений, внесение хаоса в порядок[44].

Категория хаоса, с позиций постмодернизма трактуемая в роли креативного фактора пространства художественных текстов, в сочинении Караева моделирует внешние формы воплощения содержания. Композиция «Ist es genug?..» являет себя множеством семантических центров, *фрагмент-формой*, открытой бесконечному числу интерпретаций. Музыкальная ткань децентрализована, сплетена из разнородных линий, логика мелодического развития которых рождается в свободной комбинаторике составляющих их элементов. Гармоническая вертикаль регулируется законами алеаторики — варианты возможных контрапунктов и сочетаний бесконечны, временные рамки микроразделов условны и подвижны, на значительных участках формы предусмотрена импровизация исполнителей. Возникает впечатление спонтанного «собирания» формы, вышедшей из-под контроля творца, развивающейся согласно стихийно протекающим внутренним процессам мотивного и тематического образования, допускающим самый неожиданный художественный результат. Автор будто бы снял с себя бремя ответственности за повествование — самодостаточное и не требующее вмешательства извне.

Между тем мнимый хаос чётко структурирован. Автор исключён из действия, но оно озвучено его голосом, он не рассказывает историю, но стоит за всеми её поворотами. В ощутимом присутствии всеведущего созидающего сознания

[44] Из Г. Гессе: «Тому, кто изведал распад своего «я», мы показываем, что куски его он всегда может в любом порядке составить заново и добиться тем самым бесконечного разнообразия в игре жизни» — цит. по: [33, с. 179].

заключается специфика *панорамного, или картинного модуса* повествования[45], в данном случае репрезентируемого коллажем как методом системной организации материала. Видимая беспорядочность оказывается парадоксальной формой воплощения порядка. Внутренняя структура «Ist es genug?..» подчиняется строгим закономерностям, выведенным из принципов цикличности, симметрии и вариантности и реализуемым на разных уровнях композиции.

Периодичность ритма формы задана чередованием внутренних микроциклов — формы второго плана, — имеющих одинаковое строение: Прелюдия — Интерлюдия — Постлюдия. Арочность конструкции достигается обрамлением пяти микроциклов Прологом и Эпилогом, которые являются основным средоточием сценических элементов действия и, кроме того, используют одну и ту же музыку в качестве начала и завершения композиции.

Внутри этой периодичности выделяются закономерности, обусловленные чисто музыкальной драматургией: Прелюдии — это развитие линии солиста (партия виолончели), тогда как Интерлюдии и Постлюдии — преимущественно ансамблевая игра. Родство, связь всех Прелюдий через «Terminus» продуцирует естественный эффект их восприятия в качестве фрагментов одного сочинения, рассредоточенного в контексте другого. Или, скорее, наоборот — как одну длящуюся Прелюдию, континуум которой разрывают вставки другой музыки. Вся композиция «Ist es genug?..» подобна постепенно разворачивающемуся палимпсесту, обнаруживающему всё новые и новые слои, просвечивающие один через другой.

Фактурно-тематическая соположенность Интерлюдий вкупе с их *промежуточным* положением в системе микроцикла также группирует их в самостоятельный структурообразующий пласт произведения. Все Интерлюдии в той или иной степени являются подготовкой последующих Постлюдий, формируя область действия определённой цитаты, создавая условия для её неконфликтного и непротиворечивого бытования. Характерно, что заимствованный материал Постлюдий представляет собой кодовые разделы сочинений, своего рода информационное *последействие*, отстраняющий взгляд с позиции обретённого знания, и такое двойное постлюдирование вписано в биографическую концепцию пьесы, подводящей итог, если не всему творчеству композитора, то, безусловно, одному из важнейших его периодов.

Вместе с цитатами в сочинение входит и сопутствующая им атрибутика, не только в виде тембров и агогики, но и в облике определённых композиционных закономерностей, организующих структурную логику отдельных эпизодов, — в частности, зеркальной или периодической симметрии (серийные и многопараметровые формы организации тематизма в цитатах из «...a crumb of music for George Crumb», «Terminus», «Journey to love», Concerto grosso памяти А. Веберна), вариантности терцовой структуры аккордовой вертикали («Klänge

[45] Согласно нарративной типологии, разработанной П. Лаббоком на основе анализа литературных текстов классиков. См.: [183].

einer traurigen Nacht»), формообразующей и конструктивной значимости тритона («...alla "Nostalgia"»)[46]. В музыкальной ткани «Ist es genug?..» претворён целый комплекс разнообразных техник и методов композиции: тональная музыка и свободная двенадцатитоновость, микрохроматика, элементы серийных и сериальных систем, репетитивности, конкретной и пространственной музыки, сонорика, алеаторика, инструментальный театр.

Единство сложной многотемной структуры сочинения с её параллельной драматургией и множеством асинхронно развивающихся линий производно от единства озвучивающей её авторской интонации. «Ist es genug?..» — это постмодернистская трансгрессия в невозможное, осуществлённая в опоре на индивидуальный стиль и в его отрицании, пребывании в границах авторского творчества и устремлении за его пределы. Как следствие двойственной природы данного эстетического феномена воспринимаются и парадоксы логики композиции: организованный хаос, *формы порядка как беспорядка* (В. Лейч), прогнозируемая случайность, цитатность как *новая музыка*, фрагментность как *новая целостность*, автоколлаж как автопортрет.

3. «...a crumb of music for George Crumb»: между хаосом и космосом

Композиция **«...a crumb of music for George Crumb» («...немного музыки для Джорджа Крама»)** для инструментального ансамбля имеет несколько версий. Первая и основная (1985) предполагает участие 15 (16) музыкантов[47]; в 1986 году композитор сделал редакцию для ансамбля «Концертино» и его руководителя Андрея Корсакова[48], а в 1998 — похожий вариант с заменой гобоя кларнетом для московского ансамбля солистов Студия новой музыки и дирижёра Игоря Дронова[49]. Последняя инструментальная версия относится к 2004 году — её

[46] Подробнее о композиционных закономерностях этих сочинений см. в специальных разделах монографии.

[47] Fl. / fl. in G, ob., cl. in A, fg., cr., tr., trb., pt. picc. sosp., pt., vibr., ar. ad lib., pn., vn. I–II, vl., vc., cb.

Премьера состоялась 18.09.1987 в Лугано (Швейцария). Исполнитель — Ансамбль солистов ГАБТ СССР, дирижёр — Александр Лазарев.

Существуют аудиозаписи сочинения на грампластинке: *Ансамбль солистов Азербайджанского государственного симфонического оркестра имени Уз. Гаджибекова.* Мелодия. С10 30591 005. [М.,] 1990. Исполнитель — Ансамбль солистов АГСО имени Уз. Гаджибекова, дирижёр —Рауф Абдуллаев — и на компакт-диске: *An introduction to Faradj Karajev.* Megadisc [Belgium]. MDC 7852. 1996. Исполнитель — ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов.

[48] Fl., ob., pn. / cemb., vn., vl., vc. Не была исполнена.

[49] Fl., cl., pn. / cemb., vn., vl., vc. Премьера состоялась 27.04.2004 в театре «Ильхом» (Ташкент,

заказчиком выступили австрийский Ensemble Reconsil Wien и его художественный руководитель и дирижёр Роланд Фрайзитцер (Roland Freisitzer)[50].

Сочинение фактически имеет двойное посвящение — это дань памяти американской школьнице Саманте Смит, погибшей в авиакатастрофе в августе 1985 года, и приношение Джорджу Краму, одному из наиболее радикальных экспериментаторов XX столетия. Обоих адресатов скрывает мистификация, род тайнописи: имя – *in memoriam* указано после финальной двойной черты партитуры, а имя – *hommage* зашифровано самим названием, обыгрывающим стилистическую фигуру *антанакласис*[51].

С мемориальным характером посвящения соотносится выбор поэтического текста — стихотворения американской поэтессы Эмили Дикинсон[52], траурно-мистический колорит которого созвучен образному строю музыки[53]. Поднятая крышка рояля — ещё один, визуальный знак поминовения, аллюзия открытого гроба: сгрудившись вокруг, музыканты шепчут невнятные фразы, с шумом дышат в инструменты, обращённые раструбами к струнам рояля, — так заглядывают в разверзнутую могилу, прощаясь навеки.

Этот и некоторые другие специфические исполнительские приёмы и тембровые находки напрямую отсылают к стилистике Крама — изобретателя особой техники игры на инструментах, мастера тонкой звукописи и музыкальной символики. Первичные речевые и музыкальные «универсалии»: шёпот, резкие выкрики и дыхание в корпус инструмента-резонатора[54], обертоны, изысканная флажолетная игра, *glissando* по струнам рояля и развитая педальная техника — сонорные и сонористические эффекты, населяющие звуковой мир караевской композиции, одновременно являются и «визитной карточкой» мэтра американской музыки второй половины XX века.

Узбекистан) в рамках IX Международного фестиваля музыки и театра *Ильхом XX*. Исполнитель — ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Феликс Коробов.

[50] Fl., cl., trb., pn., vn., vc. Премьера состоялась 30.11.2004 в концертном зале Stadtinitiative (Вена, Австрия). Исполнитель — Ensemble Reconsil Wien (Австрия), дирижёр — Роланд Фрайзитцер (Roland Freisitzer).

[51] Повторение того же слова в другом смысле, игра созвучными языковыми единицами. В данном случае это два значения слова *crumb*: крошка, кроха (хлеба, печенья), крупица, толика (*англ.*) и фамилия композитора — Crumb.

[52] Стихи Эмили Дикинсон (Emily Dickinson, 1830–1886) не имеют аналогов в современной ей поэзии. Как правило, их характеризует отсутствие названий, необычная пунктуация, нетрадиционное использование заглавных букв, образная атмосфера проникнута колоритом недосказанности, тайны, многие тексты сопоставляют мотивы смерти и бессмертия, окончания земного бытия и вечности. Из 1800 стихотворений, написанных поэтессой, прижизненно было опубликовано менее десяти, и это загадочное обстоятельство также влечёт исследователей к изучению её творчества. Поэзией Дикинсон вдохновлялись С. Барбер, Э. Картер, А. Копланд, А. Превин, М. Т. Томас и другие композиторы.

[53] Оригинальный текст и его русскоязычные переводы размещены в *Приложении II–6*.

[54] Своего рода *amplified breathing* — как разновидность *amplified instrument* Крама.

В структуре композиции выделяются три раздела, репрезентирующие музыкальный материал в соответствии с принципами репризной формы: ц. 1–11 (интродукция, экспозиция) — ц. 11 A – ц. 36 (середина, сонорные каноны и сонорные вариации) — ц. 37–41 (реприза, кода). Основу изложения составляют алеаторические секции (в партитуре обозначены как цифры и буквы в кругах), в крайних частях и зоне кульминации поверяемые строгостью тактовой метрики (цифры в квадратах), — характерная караевская техника *слоения* времени, параллельного изложения нескольких автономных хронотопов. Музыка дирижируемая и музыка *не*дирижируемая — метафора антиномии космоса и хаоса, в контексте скрытой «программы» сочинения дополненная смысловыми коннотациями отмеренного земного времени и вневременной, длящейся Вечности, мира *о*-пределённого и области *за*-предельного.

Ирреальное вырастает из таинственных шумов, прерывистого дыхания, проступает в шелесте нашёптывания и шорохе флажолетов, сквозит в рассеивании звуковых волн и резонирующем эхо. Потустороннее едва ли не реальнее самой реальности, и в пространстве композиции «...a crumb...» это *меж-бытие*, пограничье жизни и смерти страшно, ощутимо налично.

Экспозиционный раздел решён в эстетике инструментального театра, все роли в котором разыграны с позиции инверсии традиционных форм выражения — касается ли это способов звукоизвлечения или свойств самого звукового материала. Производимые пианистом равномерные приглушённые удары мягкой колотушкой в контроктаве по струне Cis_1 — своего рода неизменный *cantus firmus* — становятся фоном мистериального действа, визуальным и акустическим центром которого выступает рояль. Его резонансная дека усиливает и множит эхо отражаемых струнами отзвуков: прерываемых и вновь возобновляемых вдохов и выдохов в инструменты (трио меди), а также дискрет стихотворения Дикинсон — шёпота квартета деревянных духовых, изложенного в форме текстового канона[55]. Неясное бормотание с его специфическим фонизмом словно воскрешает один из устойчивых архетипов иррационального — звучание голосов мёртвых, напоминающее шелест листвы, шорох пересыпаемого песка или шум крыльев[56].

[55] Этот сонорный канон озвучен мужскими голосами. Чередование тембров в пьесе строго фиксировано: по замыслу автора мужские голоса — это исполнители на духовых инструментах, женские — две скрипки и арфа.

[56] Ещё одна репликация беккетовской пьесы «В ожидании Годо» — сцены, в которой Владимир и Эстрагон рассуждают о человеке, несущём свой маленький крест до тех пор, пока не умирает и о нём не забывают. Персонажи диалогизируют с единственной целью — «чтобы не слышать [...] всех мёртвых голосов»:

В.: Что они говорят?

Э.: Они рассказывают о своей жизни.

В.: Им мало того, что они жили.

Э.: Им нужно об этом говорить.

В ц. 4 контрастом оглушительной тишине вступают высокие женские голоса, в единой ритмике на *ff* скандирующие заключительную фразу первой строфы и, по сути, эмблему всего поэтического текста: «a Memorial crumb». Тембровая палитра расширяется — в каноническое интонирование второй строфы стиха вовлекается и группа меди, темповая и громкостная динамизация находит разрядку в выкрике женскими голосами резюмирующего тропа текста: «Granite lip».

Этот поэтический оборот — метафора вечной немоты — полагает предел слову, предваряя введение центрального звукового образа пьесы, воплощённого в жанровом облике призрачного *хорала* (ц. 10–11). Здесь Ф. Караев вновь, как и в обеих версиях оркестровой Серенады («Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» и «1791»), обращается к автоцитате — фрагменту второй части фортепианной Сонаты для двух исполнителей[57] и, подобно тому, как это было в Серенаде, готовит её вступление заранее: беззвучно взятыми аккордами рояля, рождающими эффект обертонов (ц. 4), бликами-ритурнелями флейты и кларнета (ц. 4 А, 9 А), прочерчивающими абрис будущих гармонических вертикалей (см. пример 168).

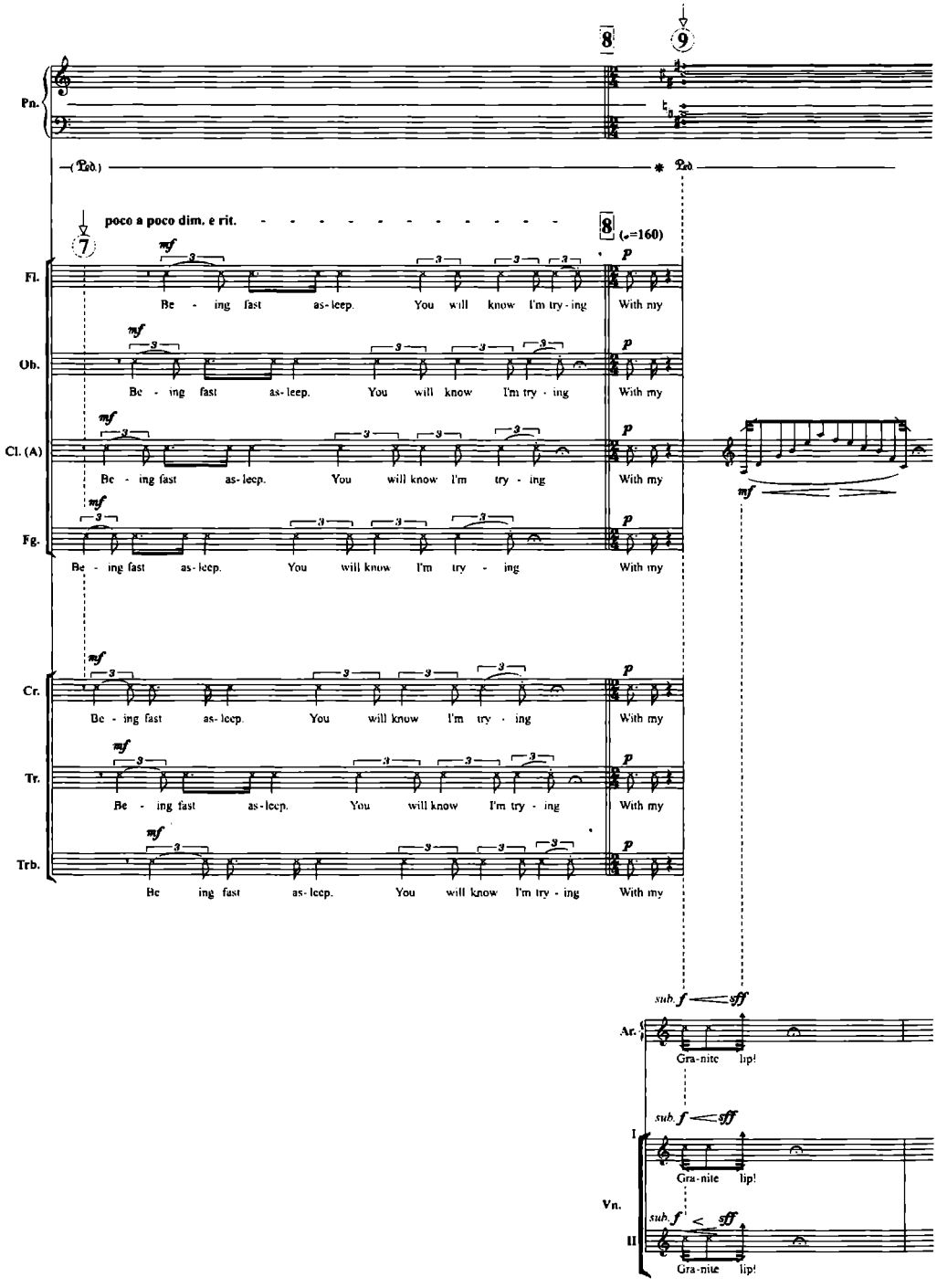
Хорал — это музыка окаменевшего времени, звучащий символ скорбной неподвижности, безликой Вечности. На фоне засурдиненных низких струнных череда созвучий, распределённых между тембрами духовых и рояля, истекает в сумрак заключительного до-диез минора — малый минорный септаккорд с квартой, подзвученный тихим гулом литавр. Так начинается центральный раздел композиции, развивающий и абсолютизирующий идею сонорной стереофонии пьесы.

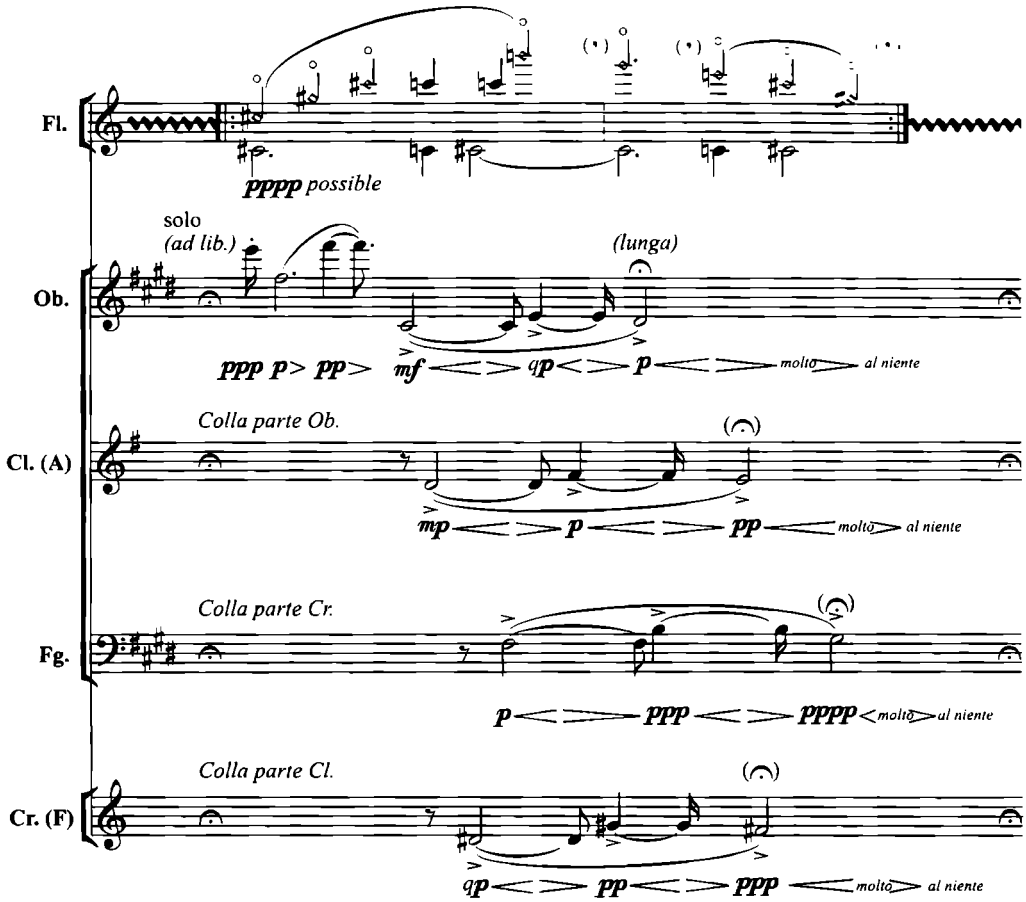
Звуковое пространство расслоено на несколько пластов, каждый из которых в контексте общего алеаторического, «открытого» времени обретает собственный пульс, а вместе с ним — и автономную структурную и драма-тургическую реализацию. Хрупкий паритет этих звуковых комплексов нарушается с введением нового музыкального материала — смена тематической диспозиции всякий раз служит знаком вхождения в следующую фазу сонорной формы. Начальную секцию (ц. 11 А – ц. 18, натуральный до-диез минор) формирует наложение пяти тембро-фактурных слоёв, стержнем и регулятором совокупных процессов которых выступает гобой — его сольная партия представляет собой цепь рассредоточенных фрагментов единой протяжённой мелодии (см. пример 169).

В.: Им мало того, что они умерли.
Э.: Этого недостаточно.
Молчание
В.: Похоже на шум перьев.
Э.: Листьев.
В.: Пепла.
Э.: Листьев. — цит. по: [11, с. 86].

[57] См. раздел I.4.1.

168.

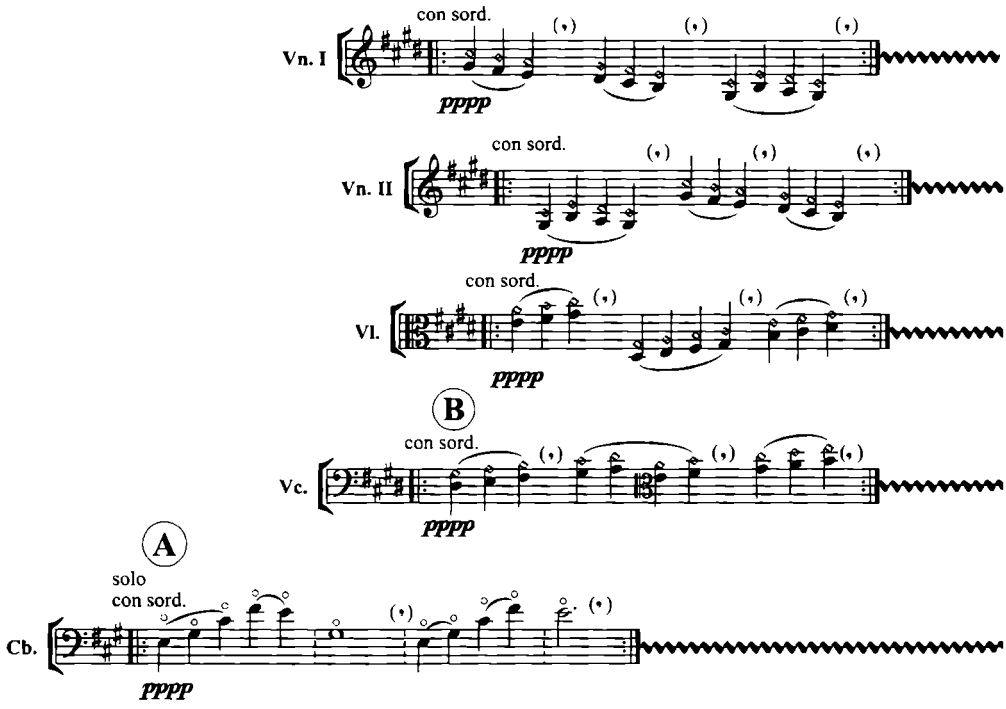

Pn.
poco a poco dim. e rit.
(♩=160)
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr.
Tr.
Trb.
Be - ing fast as-leep. You will know I'm try-ing With my
Ac.
Gra-nite lip!
Vn. I
Vn. II
sub. f sff

169.

Вторящие гобою кларнет, фагот и валторна канонически умножают его отдельные фразы, причём, если кларнет точно воспроизводит все мелодические ходы в транспозиции на большую секунду, фагот и валторна, строго сохраняя ритмическую структуру, незначительно варьируют интервалику — именно это служит залогом гармонического консонанса ансамбля.

Параллельно квартету духовых свою звуковую ауру и свою полифоническую версию представляет квартет струнных — гирлянды флажолетов, тишайший ритмический канон-*хорал*, основанный на ротации сегментов 3.3.4 с метрической единицей ♩. В ансамбль вплетаются мелодические линии флейты и контрабаса, также сотканные из гармоник-обертонов, при этом усиленная резонансной декой рояля флейта по-своему интерпретирует формулу струнных, оставаясь в рамках заданного ритмического паттерна из 10 четвертей — 6.4 (см. пример 170).

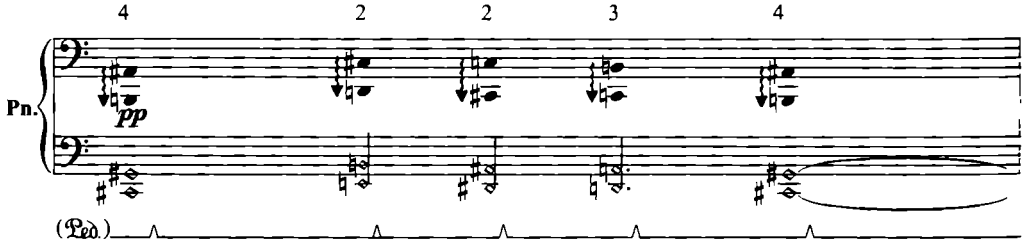
По сути, данный приём восходит к старинному принципу изоритмии, являя собой разновидность техники *talea* в условиях контролируемой алеаторики.

170.



Партия рояля вносит ещё один нюанс в таинственную атмосферу призвуков и блуждающих эхо, нанизывая нисходящие *glissandi* по струнам в регистрах контр- и большой октав на хроматическое сползание беззвучно взятых на клавиатуре квинт, — способ извлечения фортепианных обертонов, по Дж. Краму, продуцирующий эффект «эоловой арфы» (Aeolian harp):

171.



Отголоски экспозиционного раздела пьесы — приглушённый гул литавр с периодическим глиссандированием в область нераспознаваемых слухом звучаний и вдохи / выдохи в инструменты исполнителей на трубе и тромбоне («*talea*» 2.4) — дополняют общую красочную палитру.

При кажущейся хаотичности, случайности сочетаний — качестве, обусловленном самой композиционной техникой, — в координации описанных

выше пяти тембро-фактурных пластов есть определённая система, выстроенная в соответствии с классической трёхфазной моделью i–m–t. «Дыхание» формы регулирует сольный гобой: одновременно с началом интонирования каждой из восьми секций его мелодии (i), с прерванного места и в произвольном порядке возобновляется канон квартета струнных, а вместе с ним — линии флейты и контрабаса (m). Звуковой комплекс фортепиано, литавр и дуэта медных выполняет функцию своеобразной «каденции» (t), замыкающей изложение очередного сегмента гобойной темы. Впрочем, данная схема, как и всё в иллюзорном образном мире караевской пьесы, подвержена метаморфозам, в конечном счёте оспаривающим самую суть триады, — логика даёт сбой в тот момент, когда, смещая внутренние грани временных процессов, «каденция» раскалывается на автономные части, вторгающиеся в фазы инициации и развития.

С учётом фиксации тембровых «ролей» и специфики их координации секция ц. 11 A — ц. 18 в целом демонстрирует род сонорных вариаций на канонически излагаемую тему (партия гобоя). Сама тема заслуживает отдельного аналитического рассмотрения, представляя собой редчайший в творчестве Караева образец техники сериализма.

Звуковысотный ряд содержит 16 неповторяющихся высот, которые воспроизводятся дважды в прямом и дважды в возвратном движении. Таким образом, сольная партия гобоя заключает в себе 64 ноты, расположенные зеркально симметрично относительно центра в середине шестой вариации (ц. 16)[58].

Ряд длительностей включает 12 единиц времени, длин, кратных 𝅘𝅥𝅯: 10–7–12–1–10–2–6–4–3–8–5–10. Вторичное изложение этой цепочки (7–12–1) прерывается ракоходом всей 12-элементной последовательности, продолженным затем начальным фрагментом с модифицированной четвёртой позицией (5–8–3–5–6). В целом образуется структура из 32 длительностей, которая затем воспроизводится в том же порядке, увеличивая количество компонентов до 64.

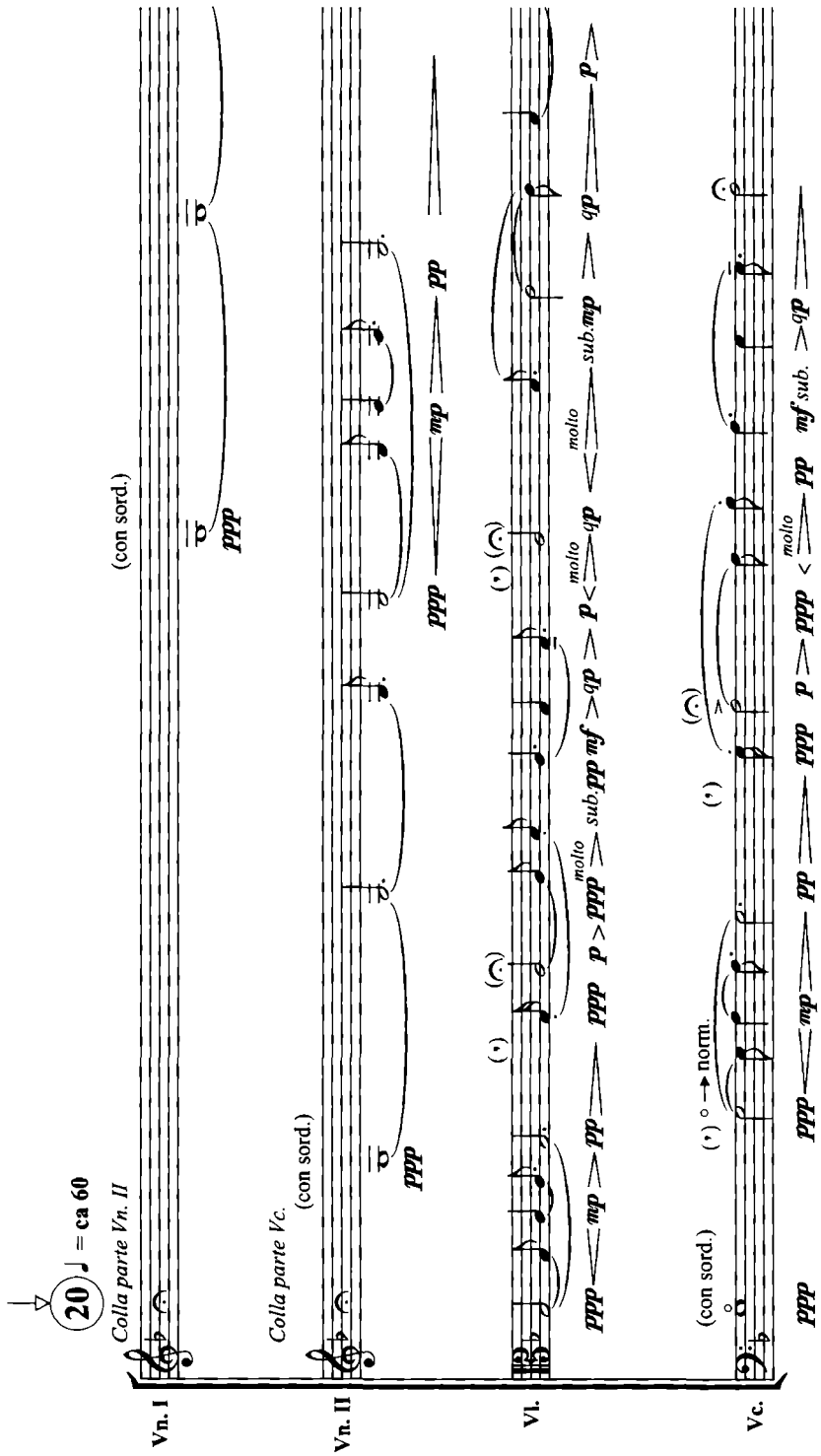
Динамический ряд состоит из 12 единиц — 11 громкостных нюансов с повтором «модулирующего» оттенка *mp*>:

ppp< – *mp*> – *pp*> – *ppp* – *p*> – *ppp*<*molto*>*al niente* –
pp – *mf*>*quasi p*> – *p*> – *quasi p*<*molto*>*al niente* – *mp*

Эта последовательность трижды проводится в прямом и ракоходном вариантах, причём во второй и третий разы образуются ряды с пропуском одного из элементов — в прямом и полные ряды — в возвратном движении. С присоединением трёх единиц из первого сегмента ряда суммарная динамическая схема достраивается до 68, при этом в масштабе целого возникают разновременные проекции отношений P–R.

[58] Тот же принцип соблюдён в партиях остальных участников канона — кларнета, фагота (14 нот) и валторны (6 нот).

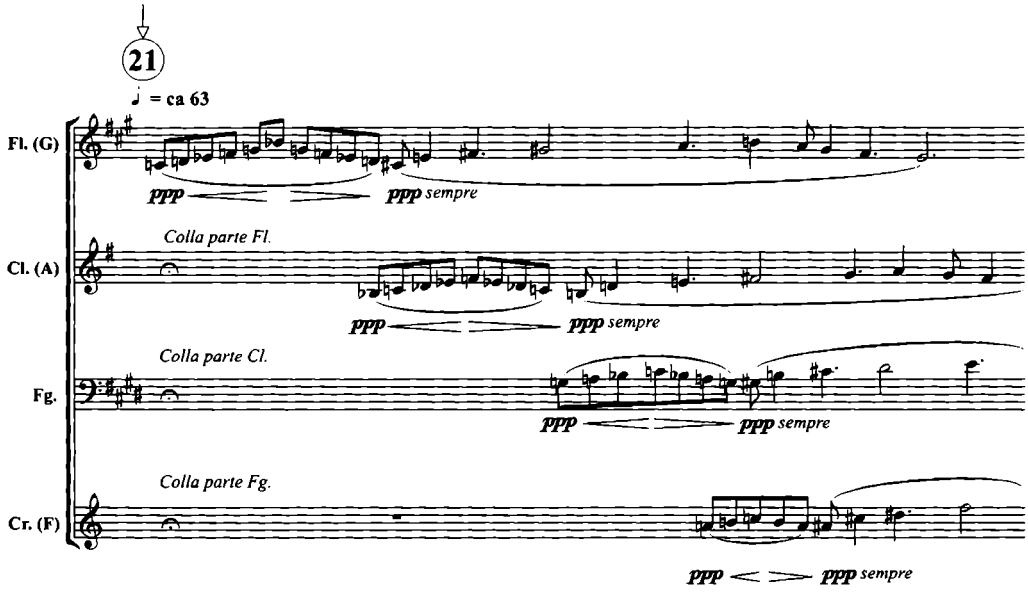
172.


20
♩ = ca 60
Colla parte Vn. II
Colla parte Vc.
(con sord.)
(con sord.)
(con sord.)
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
ppp
ddd
mp
pp
mf
sub.
molto
(·) → norm.

Атмосферу приглушённого звучания неожиданно разрывает вскрик *ff* — общая «каденция», синхронизирующая заключительные фразы обеих строф текста (ц. 19)[59], — после чего начинается новый раздел формы (ц. 20–28), отмеченный смещением тонального центра и изменением фактурно-тематической диспозиции. Функции главного тембрового «персонажа» переходят к квартету струнных, интонирующему новый сонорный канон в приму с центром *g* (ц. 20–23). Преемственность с темой гобоя сохранена в синтаксической структуре, «дословно» воспроизводящей указанную последовательность ритмических и динамических рядов. Мелодика нового канона как бы вырастает из последней интонации гобоя, вместе с тем, демонстрируя иное качество: ходы на широкие интервалы сменяет секундовое «плетение» и волновой принцип развёртывания, на коротких отрезках регулируемый отношениями P–R (см. пример 172).

В ц. 21 контрапунктом струнным вступает квартет духовых с новым сонорным каноном в приму, генетически родственным обеим предшествующим полифоническим формам. Тональный центр вновь смещается к *cis*, в едином звуковом пространстве образуя наложение диезной и бемольной диатоник:

173.



Параллелизм тембровых пластов фактически реализует две версии развития исходного тематического комплекса, каждый — в соответствии с собственной логикой временных и ладотональных процессов. Всё направлено к зоне кульминации, расположенной в точке золотого сечения формы

[59] «A Memorial crumb» и «Granite lip» с добавлением фразы «thank you», не входящей в текстовое поле стиха.

(ц. 29–36, *quasi accelerando — quasi ritenuto*). Полифонические сплетения мелодических линий постепенно «закручиваются» в алеаторические построения. Помимо прибавления голосов и увеличения плотности фактуры, одним из главных средств динамизации становится своеобразная ритмическая прогрессия, направленная в сторону сокращения единиц. Группы мелких длительностей, в разных мелодических вариантах воспроизводящие абрис аккордики *хорала*, образуют каноны, *quasi*-каноны, трелевидные построения, последовательно преобразуясь из фигураций в репетиции (с ц. 27). Полиостинато репетитивного скандирования составляет основу кульминационного раздела с его высочайшим накалом динамики и подчёркнуто вертикализованным расслоением гармонической ткани на диатонические поля с центрами *cis* и *g*.

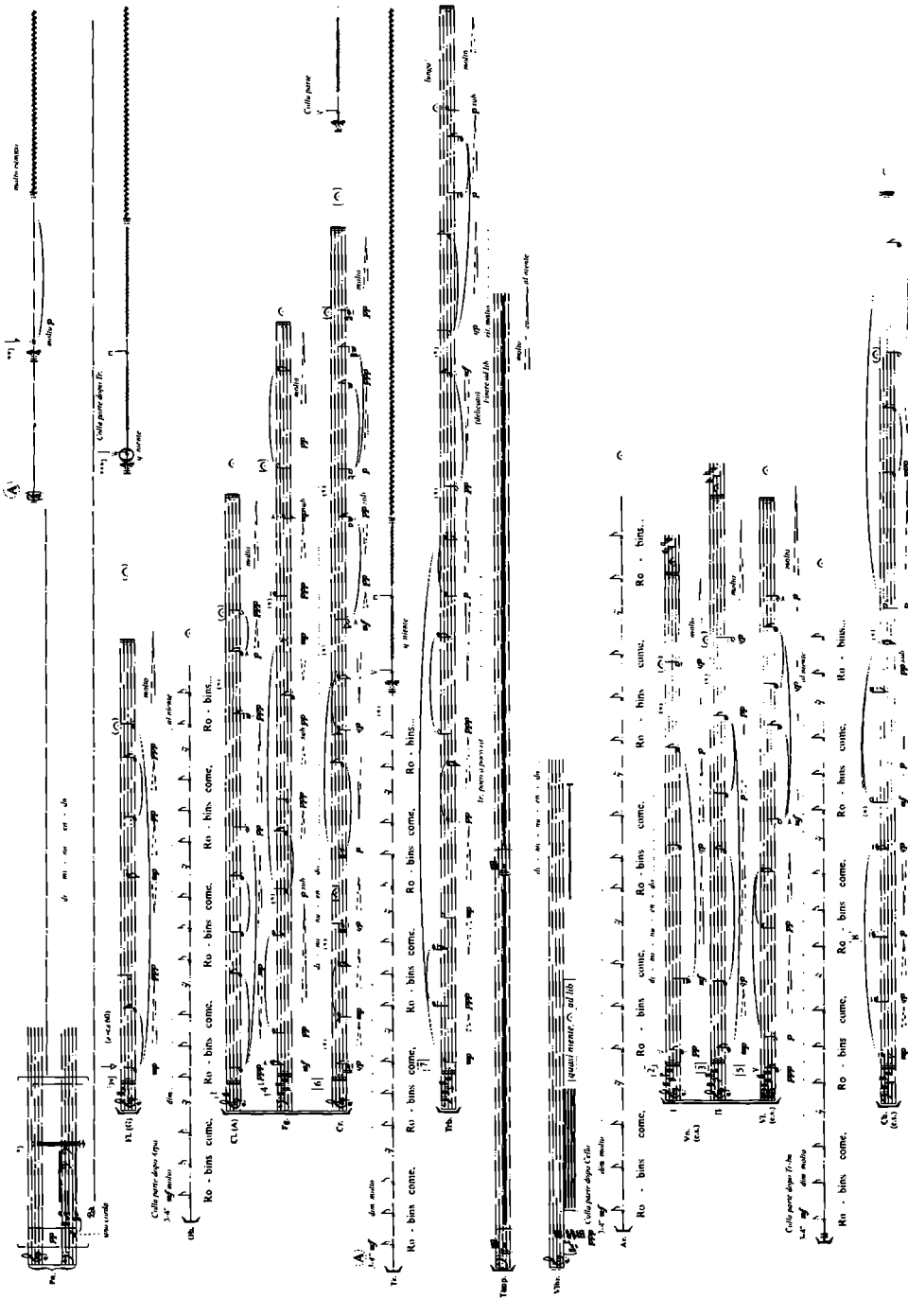
Линейный вариант сцепления диезного и бемольного гексахордов, включающий все 12 тонов хроматического звукоряда, представляет вытянутое в восходящую гамму соло тромбона, усиленное резонансной декой рояля (ц. 32). Последующие четыре удара tutti в «рваном» ритме и обертоновые отзвуки рояля (ц. 33–36) осуществляют переход к заключительному разделу сочинения. Это реприза-реминисценция, синтезирующая тематические элементы предшествующего развития: из начальной секции — *хорал* (ц. 37), мерные удары по басовой струне *cis* (ц. 39 А) и проговариваемый текст (ц. 39); из середины — тремоло литавр на звуке *cis* (ц. 38) и материал гобойного соло, все секции которого ныне звучат в единовременном наложении у девяти инструментов (ц. 39) — см. сводную схему 174, в которой цифрами в квадратах обозначены номера секций. Яркой замыкающей переменой вводится голос вибрафона (ц. 38) — отстранённо-надличностная тембровая характеристика пустоты, поглощающей звук.

В репризном разделе звуковой мир пьесы находит своё искажённое, «развоплощённое» отражение, и это не борхесовский зеркальный «ужас удвоения многообразия реальности», а, скорее, аллюзия описанного Умберто Эко эффекта изогнутых зеркал Лавуазье, рассеивающих и разрушающих пространственный образ, — иногда выход за пределы границ реальности позволяет лучше осмыслить её суть[60].

Вместе с истеканием музыки в паузы исчерпываются и тембр, и музыкальный звук как носители *слишком человеческого*. Кода (ц. 40) страшна своей безликой шумовой аурой: в шелесте скользящих флажолетов струнных, шорохе воздушных струй духовых и свистящем шёпоте сквозит дыхание Вечности. Агония речевого заклинания «Robins come» разрешается в последний совместный выдох «crumb», за которым следует немота[61].

[60] В 30-е годы XX века известный фотохудожник А. Кертеш широко пользовался эффектами искривлённых зеркал для получения необычных, текучих форм, один из его циклов так и называется — «Искажения».

[61] Пространственная модель формы, относящейся к типу «круговых», вкупе со спецификой организации текстового и музыкального материала — повторами, вариантами и вариациями,



*) Безвучно зажатый аккорд
**) Ударом колотушки по басовой струне C(s)
***) Удары по инструменту, расстроенным в Piano

Эмоциональная модальность «...a crumb...» постигается через атмосферу и состояние ожидания — одну из сущностных категорий караевской эстетики[62]. Возможно, именно здесь, как ни в одном из сочинений автора, трепет ожидания проникнут ощутимым присутствием смерти, «овеществлённой» в обобщённо-символическом воплощении нерасшифрованного страха, *иного*: потусторонних голосах, скрипах, призвуках, послезвучии истончающейся музыкальной материи[63]. Звуковой материал фатально семантичен — деструкция поэтического текста в пользу фонетической составляющей обеспечивает передачу не высказанного словом смысла акустической характерности звуковых событий.

Арочная конструкция пьесы закольцовывает звуковое пространство, размещая между крайними полюсами, находящимися как бы за пределами временно́й перспективы, фазу иллюзорной событийности, временности — метафорический аналог человеческой экзистенции, отправной и конечной точками которой выступает небытие, или хаос. Именно этой, не доступной человеческому пониманию области *ничто* адресованы строки Дикинсон, именно в ней укоренена музыкальная образность сочинения Караева, всем комплексом реальных выразительных средств обращённая вовне самой реальности. Содержательная предметность хаоса заключена в лоно чёткой формальной структуры и эта логика упорядочивания, космос организующего ratio парадоксальным образом не только не устраняет, но и усиливает эффект присутствия иррационального, ведь нечто осознаётся как данность лишь благодаря периодическому вытеснению собственным антиподом, иным — по Х. Л. Борхесу, «книга, в которой нет её антикниги, считается незавершённой»[64].

выведением тематизма из единого интонационного ядра и симметрией палиндромов P–R — созвучна концепции *circle music (круговой музыки)* Джорджа Крама с её идеей *безвременья времени (timelesness of time)*.

Поль Драйвер (Paul Driver), автор одной из европейских рецензий на исполнение «...a crumb...», справедливо заметил: «сам Крам был бы неподдельно тронут пьесой» — см.: Композитор Фарадж Караев: сайт.

URL: http://www.karaev.net/w_1985_crumb_r.html

[62] И важнейшего аспекта, характеризующего человеческое существование в целом. По словам американского критика Мартина Эсслина (Martin Esslin), «именно в акте ожидания мы постигаем течение времени в наиболее чистой форме» — см.: [158, p. 65].

[63] Эта атмосфера удивительно созвучна ситуации неясного ожидания, описанной Реми де Гурмоном (Remy de Gourmont), автором «Книги Масок», на примере драматургии одной из пьес М. Метерлинка: «Есть некий остров, где-то среди туманов, и на острове есть замок, и в замке есть большой зал, освещённый маленькой лампой, и в большом зале собрались люди, которые ждут. Ждут кого? Они не знают. Они ждут, что дверь хлопнет, они ждут, что лампа погаснет, они ожидают Страх, они ожидают Смерть. Они говорят, да, они произносят слова, на мгновение сотрясая тишину, затем они вновь вслушиваются, оставляя фразы незавершёнными, жесты — прерванными. Они вслушиваются, они ждут. Может быть, она не придёт? О! Она придёт. Она приходит всегда. Уже поздно, может быть, она придёт только завтра. И люди, собравшиеся в большом зале под маленькой лампой, начинают улыбаться и надеяться. Хлопает дверь. И это всё, вся жизнь, вся жизнь» — цит. по: [183, p. 40–41].

[64] Цит. по: [15, с. 58].

В «...a crumb of music for Georges Crumb» осцилляции между состояниями стабильности и нестабильности, гармонии и дисгармонии, космосом и хаосом пронизывают все уровни композиции, рождая удивительное ощущение стёртости внутренних границ двух миров, прорастающих один через другой, — *quasi*-сюрреалистическое пространство, построенное на фундаменте карнавализации категорий и принципов: метрику сменяет алеаторика, диатонику — гемитоника, звук модулирует в шорох, а шорох — в беззвучие. Из области логоса — тождества и повторности, улавливаемые слухом и выявляемые детальным анализом: принципы обрамления и триадичности в построении целостной конструкции и в соотношении фактурно-тембровых блоков, техника построения малых форм — сонорных канонов и вариаций, закономерности многопараметровой организации в начальной фазе развивающего раздела, центрирующее положение тонов *cis* и *g*, а также элементы изоритмии и разнообразные тематические связи, производные от комплекса аккордики хорала и гобойного соло. Из области непознаваемого — зияние смыслов, призрачный колорит музыки, во многом связанный с нетрадиционными приёмами исполнительства, специфической трактовкой тембров и структурно-фонетической переработкой поэтического текста, «случайность» временных наложений дифференцированных линий, пластов и определённая доля свободы на этапе их внутреннего структурирования.

В контексте философии постмодернизма бинарность семантики караевской пьесы может быть определена через понятие *хаосмоса*[65], или *хаосакосмоса*[66] как концепции особого видения реальности, в системе которой процесс смыслопорождения в равной степени зависим от обеих оппозиционных составляющих.

Оканчивая самый эзотерический из своих романов, Дж. Джойс размыкает художественное пространство текста открытым в бесконечность *The...* Выдохом в беззвучие, словно повисающим в молчании отточием *aposiopesis*[67], завершается самое мистическое из музыкальных приношений Ф. Караева.

4. «Journey to love»: поэтическая структура как композиционный инвариант

В творчестве Фараджа Караева композиция **«Journey to love» («Путешествие к любви»**, 1978) занимает особое место, являя собой уникальный жанровый образец — монодраму для сопрано и камерного оркестра на стихи поэтов

[65] Термин Дж. Джойса — впервые встречается в романе «Finnegan's Wake» («Поминки по Финнегану»).

[66] Термин Ж. Делёза.

[67] В риторическом словаре теории музыки XVII века — генеральная пауза, призванная изображать смерть и вечность — см.: [85, с. 205].

XX века[68]. Первоначально создаваемая в расчёте на тенора, с монологом от лица героя-мужчины, вокальная партия в итоге была отдана женскому голосу — жест, породивший возможность многоплановой трактовки фигуры солиста: кто это — личность, *я*, главный и единственный персонаж драмы или же род деиндивидуализированного обобщения, некое *мы*, апеллирующее к романтикам всех времён? Быть может, сопрано — лишь один из инструментальных тембров, первый среди равных в ансамбле солистов? Наконец, не является ли видимое расхождение между текстом и его озвучением очередной провокацией автора, порождающей вопрос, на который нет ответа?

М. В.: Как возникла идея написания «Journey to love»?

Ф. К.: Хотя толчком к написанию монодрамы и послужило знакомство с «Paroles tissées», ремарка *quasi parlando*, выставленная над первыми тактами вокальной строчки, — это всё, что «заимствовано» из партитуры В. Лютославского. И — навсегда! — осталась несбыточной мечта о Питере Пирсе[69], которому посвящён опус Маэстро.

Тривиальный сюжет «любовь-измена-страдания» сложился из первоклассных стихов, где герой — «он» и повествование ведётся от первого лица. Вариант иной, от лица «она» — вынужденный: с тенорами, желающими и умеющими петь музыку «неджузеппеверди», у нас катастрофа. С женщинами — легче... хотя и не намного. Из-за этого текст пришлось кое-где подредактировать: сочинялся опус в расчёте на вокальные возможности бакинской певицы Фидан Касимовой. Но реакция Обладательницы-Удивительного-По-Красоте-Голоса после знакомства с клавиром была, к сожалению, ожидаемой: «А что, если я сначала спою не всё сочинение, а пару романсов(!) из него? Под рояль?»

Голос — голосом, а интеллект — интеллектом...

М. В.: Как сложилась судьба сочинения в дальнейшем?

Ф. К.: Как и судьбы многих других сочинений, далеко не безоблачно. Точнее, никак не сложилась.

Я переписал голоса, как часто делал это со своими не стандартными по графике партитурами, и спрятал в дальний угол

[68] Четырьмя годами ранее композитор начал работу над оперой «Утро третьего дня» («Орфей и Эвридика») по пьесе Ж. Ануя «Эвридика» (либретто Ф. Караева совместно с О. Фельзером), которая не была окончена: первый и половина второго актов существуют в виде клавира, третий — в набросках. В 1979 году на основе музыки к опере появилась четырёхчастная «Орфей-симфония» (не окончена).

[69] Питер Пирс (Peter Neville Luard Pears, 1910–1986) — британский певец, первый исполнитель всех основных теноровых партий в сочинениях Б. Бриттена. Помимо оперных партий, для Пирса и с учётом особенностей его голоса Бриттеном созданы «Les illuminations», «The Holy Sonnets of John Donne», «Seven Sonnets of Michelangelo», а также знаменитый «War Requiem».

книжного шкафа до лучших времён. Которые, был уверен, вряд ли наступят — до Москвы и Лидии Давыдовой было далеко, до Ленинграда оказалось ещё дальше: Майя Элик, которой по собственной инициативе передал ноты Абрам Григорьевич Юсфин, посчитала вокальную партию слишком трудной. Что вполне соответствовало действительности.

Но в конце 70-х неожиданно нагрянули «лучшие времена»: из Польши пришло письмо от Стефании Войтович — той самой Стефании Войтович, которая была первой исполнительницей многих сочинений Пендерецкого и которая своим мастерством буквально «сотворила» его как композитора! А написала она буквально следующее: по словам певицы, она давно уже была уверена в том, что для неё не существует секретов в современной музыке, и моя партитура, как и многие другие, которых у неё скопилось бесчисленное множество, вначале не вызвала никакого интереса... Но лишь до того момента, пока ноты случайно не были раскрыты. И вот теперь, после знакомства с «Journey...», она готова взять свои слова назад, ибо в партитуре для неё открылось много нового, неожиданного, весьма интересного, и если автор не возражает, она хотела бы исполнить это сочинение на ближайшей «Варшавской осени». Добавила, правда, что тесситура кажется несколько низковатой и ей надо ещё раз внимательно просмотреть вокальную партию. И если сомнения подтвердятся, она обязательно найдёт среди своих учениц кого-то, для кого вокальная партия этого сочинения будет «впору». И не только позанимается с ней и подготовит к исполнению, но и обязательно рекомендует это сочинение оргкомитету фестиваля. Так что ждём Вас следующей осенью в Варшаве — такими словами заканчивалось письмо.

Отвечаю Войтович, что, конечно, польщён, что, конечно, весьма тронут, что бесконечно счастлив. Конечно... что... ну, и так далее.

Отсылаю письмо. Со священным трепетом жду ответа. Долго. Так долго, что в Польше уже подоспело время «Солидарности», мои письма то ли перлюстрируются и задерживаются, то ли польская пани раздумала общаться с советским гражданином, — так или иначе, все отношения между автором и исполнителем прервались. Исполнение на «Варшавской осени» умерло, не родившись, — как говорится, *не стройте иллюзий и у вас не будет разочарований.*

М. В.: И это всё?

Ф. К.: «Всё» наступило несколько позднее...

Уникальный мастер А.Щеколдин, задолго до появления компьютерных программ Sibelius и Finale переписавший партитуру Сона-

ты для двух исполнителей так, как — уверен! — и сегодня никому не под силу[70], забрал у меня рукопись монооперы и отправился на электричке к себе в Обнинск. Задремав в пути, он чуть было не пропустил свою станцию и в спешке выскочил на перрон, оставив портфель с нотами в вагоне. Поезд укатил дальше и, несмотря на наши многодневные поиски по маршруту Обнинск-Калуга, найти следы портфеля не удалось. Начальник отдела милиции на Киевском вокзале, куда мы неоднократно наведывались, в конце концов, «успокоил»: и не ищите свои бумажки, они давно уже выкинуты на помойку, а портфель обрёл нового владельца.

Вот тогда и наступило «всё».

Прошло какое-то время — может быть, год, может быть, больше, — возникали другие замыслы, более или менее удачно реализованные: это время написания обеих «Tristessa», обеих Серенад. Потеря рукописи монооперы стала постепенно забываться.

Но вот как-то, заглянув в дальний угол письменного шкафа, я случайно наткнулся на пачку листов клавирной бумаги. Развернул пакет и... обнаружил давно переписанные голоса «Journey...». Помню, изумлению не было предела, я тут же позвонил из Баку в Обнинск Щеколдину. Его радость была на несколько порядков выше моей, и его можно понять — у меня пропало нечто, принадлежащее мне, он же потерял «чужое», и все эти годы чувствовал себя виноватым, не имея возможности загладить свою оплошность.

Вскоре он восстановил партитуру, которая пролежала без движения ещё около десяти лет, пока не дождалась своего часа: премьера состоялась в 1991 году в Эссене на Международном фестивале, посвящённом 100-летию со дня рождения С.С.Прокофьева.

М. В.: Расскажите об этом событии.

Ф. К.: Исполнение было организовано силами студентов и преподавателей эссенской Folkwang Hochschule и состоялось там же, в зале Grosse Aula. Дирижировал профессор Christoph Erker, имя солистки, к сожалению, память не сохранила. Отношение исполнителей было замечательным — ответственным, заинтересованным, доброжелательным, результат — вполне приемлемым, если не сказать больше. Правда, были и некоторые шероховатости: алеаторические куски кое-где дирижёр предпочёл «оттактировать» и продирижировать, что шло вразрез с авторским замыслом. Солистка же ловила нужный тон при помощи

[70] Графическую партитуру фрагмента III части Сонаты для двух исполнителей см. в разделе I.4.1 на с. 209, пример 75.

камертона и... небольшого синтезатора: довольно часто она подносила наушник, который висел у неё на груди, к уху и беззвучно для зрителя проигрывала начальные ноты трудных в интонационном отношении музыкальных фраз. Это, конечно, несколько снижало зрительную сторону спектакля.

М. В.: А как публика приняла сочинение?

Ф. К.: Достаточно спокойно, чем я был слегка шокирован. Николай Корндорф, который присутствовал на премьере, устроил мне после исполнения настоящую взбучку, посчитав, что в этом виноват только я сам. Он искренне недоумевал, как можно было упустить из виду факт того, что к любому оперному спектаклю должна прилагаться программка с изложением сюжетной линии происходящего. А уж если опера идёт в концертном исполнении, это просто необходимо! Без программок же перипетии действия остались загадкой для слушателей, а то обстоятельство, что текст пелся на языках оригинала — английском, французском, итальянском, испанском и турецком, — вообще завело их в тупик.

Но я хотя бы убедился в том, что всё изложенное в партитуре звучит именно так, как было задумано.

Заглавие сочинения дублирует название поэтического цикла Уильяма Карлоса Уильямса[71], основу авторского либретто составили стихи наших современников — поэтов разных национальностей, — исполняемые на языках оригинала. Карл Сэндберг[72], Лоуренс Ферлингетти[73] и Эдвард Эстлин Каммингс[74] (США), Роберт Грейвз[75] (Англия),

[71] Уильям Карлос Уильямс (William Carlos Williams, 1883–1963) — один из крупнейших поэтов США, работавший также в жанрах романа, новеллы, эссе. Был близок к кругам нью-йоркского литературного и художественного авангарда. Поэтический сборник «Journey to Love» вышел в 1955 году.

[72] Карл Сэндберг (Carl August Sandburg, 1878–1967) — американский поэт, работавший в жанре свободного стиха. Автор ряда поэтических сборников, а также биографического шеститомника «Авраам Линкольн» (1926–1939).

[73] Лоуренс Ферлингетти (Lawrence Ferlinghetti, 1919) — американский поэт, художник и книгоиздатель, автор более 30 поэтических сборников. Мастер верлибра, написанного «импрессионистическим», метафорическим языком, Ферлингетти является также одним из зачинателей движения «битников» (англ. *beat generation*).

[74] Эдвард Эстлин Каммингс (Edward Estlin Cummings, 1894–1962) — американский поэт, писатель, художник, драматург, увлекавшийся радикальными экспериментами с формой, пунктуацией, синтаксисом и правописанием. Опубликовал более 900 стихотворений, два романа, несколько пьес и эссе. Каммингс также является автором большого количества рисунков, набросков и картин. На тексты поэта писали музыку представители второго авангарда — в частности, Дж. Кейдж («Forever and Sunsmell», 1942 и «Experiences no.2» 1948), М. Фелдман («4 Songs (e. e. cammings)», 1951), Л. Берио («Circles», 1960) и П. Булез («cummings ist der Dichter», 1970 / 1986).

[75] Роберт Грейвз (Robert von Ranke Graves, 1895–1985) — английский поэт, романист и переводчик. Участник Первой мировой войны, Грейвз является блестящим мастером жанра «окопной поэзии», которой предшествовало увлечение романтизмом и модернистским стихосложением.

Жак Превер[76] и Рене Шар[77] (Франция), Джузеппе Унгаретти[78] (Италия), Сезаро Вальехо[79] (Перу) и Назым Хикмет[80] (Турция) — в свои «соавторы» композитор избрал мэтров философской лирики, мастеров метафоры и свободного стиха, принципиальная бессюжетность которого в «снятом» виде вбирает неисчислимое множество историй. Эти характеристики приложимы и к либретто караевской монооперы — событийному, но и достаточно абстрактному, не называющему имён и в то же время волнующему предельностью аффектов конкретного Его, вневременному и укоренённому в современности контекстными функциями поэзии[81]. В грустной простоте и подчёркнутой ординарности интриги заключено грандиозное обобщение вечной темы любви и одиночества в любви — обобщение, данное через многоязычие поэтических диалектов и символизирующее *разновременность одного времени* (В. Шкловский). Тема трагедии человеческого одиночества роднит караевскую моноопер у с классическими образцами жанра: «Ожиданием» М. Паппенхайм — А. Шёнберга и «Человеческим голосом» Ж. Кокто — Ф. Пуленка. Кроме того, возникают переклички с ещё одним сочинением Шёнберга — драмой с музыкой «Счастливая рука», в которой речью

[76] Жак Превер (Jacques Prévert, 1900–1977) — французский поэт и кинодраматург, один из самых ярких представителей направления «поэтического реализма» во французском кино. Входил в объединение поэтов-сюрреалистов. Многие стихи Превера стали французскими популярными песнями — с начала 1930-х годов к ним писал музыку Ж. Косма.

[77] Рене Шар (René Char, 1907–1988) — французский поэт, эссеист и театральный деятель. В 1924–1934 входил в группу сюрреалистов. Участник французского Сопротивления, свой военный опыт Шар отразил в книге «Листки Гипноса» (1946) — произведении, пограничном между поэзией и прозой. Автор книг стихов и поэтических афоризмов, а также многочисленных эссе о художниках. Удостоен высоких наград, в числе которых — ордена Почетного легиона и Искусств и литературы Франции. На тексты Шара созданы вокально-инструментальные опусы П. Булеза «Le soleil des eaux» (1950 / 1965), «Le visage nuptial» (1951–1952 / 1986–1989), а также знаменитый цикл «Le Marteau sans maître» (1953–1955).

[78] Джузеппе Унгаретти (Giuseppe Ungaretti, 1888–1970) — итальянский поэт, переводчик, один из основателей поэтической школы герметизма. В ранний период творчества входил в круг футуристов. Участник Первой мировой войны. Автор нескольких поэтических сборников, Унгаретти предпочитал свободный нерифмованный стих. На его тексты, в частности, созданы сочинения Л. Ноно («Cori di Didone», 1958) и Х. Холлигера («Variazioni su nulla», 1988).

[79] Сесар Авраам Вальехо Мендоса (César Abraham Vallejo Mendoza, 1892–1938) — перуанский поэт, прозаик и драматург новаторского направления. Входил в объединение сюрреалистов. Член коммунистической партии Перу. Поэзия Вальехо, признанная одной из вершин испаноязычной лирики XX века, синтезирует индейские традиции, достижения латиноамериканского модернизма, элементы сюрреалистской поэтики и гражданской лирики.

[80] Назым Хикмет Ран (Nâzım Hikmet Ran, 1902–1963) — турецкий поэт, писатель, сценарист, драматург и общественный деятель. Лирик, основоположник турецкой революционной поэзии. Автор поэтических сборников, поэм, романов в стихах и пьес, Хикмет ввёл в турецкую поэзию свободный стих. В современной турецкой литературе с его именем связано целое поэтическое направление.

[81] Полный текст либретто, а также тексты поэтических оригиналов и их русскоязычные переводы размещены в *Приложениях II–7* и *II–8*.

наделён лишь один персонаж из трёх, и этот персонаж — Мужчина, подобно герою «Journey to love», преданный своею возлюбленной. Моментом, общим для всех указанных сочинений, является и подчёркнутая анонимность действующих лиц[82], в монодраме Караева усиленная заменой конкретики рода и пола абстракцией тембра в сочетании с загадочным «несоответствием» женского голоса и «мужских» стихов.

Единый поэтический опус, образованный голосами разных поэтов, — сквозная структура либретто явилась композиционной моделью сочинения: «Journey to love» представляет собой цепь эпизодов-миниатюр, свободно построенный вокальный монолог, синтезирующий принципы вокального цикла и симфонии — жанровый альянс, сформировавший камерную оперу в целом и монооперу как её разновидность. От симфонии — цикличность, сквозная драматургия и метод интонационного строительства, основанный на выведении тематизма из единого источника. От вокального цикла — относительная условность сюжета, центрирование на психологическом портрете героя, небольшой состав исполнителей и уменьшение роли собственно театрального начала в пользу инструментальной сценографии. Последовательность музыкально-поэтических миниатюр, каждая из которых посвящена раскрытию одного эмоционального состояния в массе нюансов и градаций, фактически превращает композицию «Journey to love» в современную разновидность *книги стихов* или *романа в письмах*, тем самым сближая её с литературными формами, столь востребованными романтическим XIX веком. Структурные и лексические особенности вербального материала определяют характер и логику музыкальных процессов, убедительно подтверждая правоту известного высказывания И. Стравинского: «Музыкальная форма есть результат логического обсуждения музыкального материала»[83].

Необычен тембровый состав сочинения: fl. / fl. in G, cl. bs., camp. I–II, vibr., arm. a mano (accordion), jazz quartetto (chit. el., chit. bs., batteria (drums), pn. I (fender pn.), pn. II (ord.), pn. III (pr.), 7 vn., 3 vl., 2 vc. Помимо сопрано, полноправным участником инструментального ансамбля является также магнитная лента, в определённые драматургические моменты воспроизводящая запись шумов города, звуков природы, а также музыкальные реминисценции — фрагменты исполняемого на балабане мугама *Segah* (Сегях[84]) и джазовой композиции «Tarkus» трио Emerson, Lake & Palmer.

М. В.: Участвовала ли в эссенской премьере магнитная запись, как это и предполагалось?

[82] Женщина в «Человеческом голосе» и «Ожидании», Мужчина, Женщина и Господин в «Счастливой руке».

[83] Цит. по: [119, с. 227].

[84] Один из семи основных ладов азербайджанской народной музыки, как правило, используемый для выражения любовных чувств — см.: [31].

Ф. К.: Естественно! Кстати, при монтаже записи в Германии произошло любопытное событие. Первичное озвучение nastro magnetico было осуществлено в Москве в 1978 году на синтезаторе SINTY-100. Для исполнения в Эссене было решено заново смонтировать звуковое сопровождение в электронной студии Folkwang Hochschule. И хотя аппаратура здесь была более совершенной, не обошлось без неожиданностей, суть которых, впрочем, была понятна только автору. Так, для финального эпизода требовалось совместить запись мугама и городских шумов. Запись мугама я захватил с собой из Баку, рассчитывая на то, что в фонотеке Hochschule найду звуки города. Так и случилось — нужная плёнка была найдена без труда. Но когда я прослушал её, прослушал запись звуков немецкого города, то с изумлением понял, что эти шумы абсолютно чужды моему слуху! И гудки автомобилей — чужие, и скрежет тормозов — чужой, и неразличимый по языку говор — всё равно чужой, и вся атмосфера, вся аура — чужая...

А та запись, которую я «откопал» на киностудии «Азербайджанфильм» и которая была использована в монтаже nastro в 1978 году, была родной, знакомой и удивительно близкой — тоже шум города, но города Баку...

Предисловие к партитуре содержит детальные указания к препарации одного из роялей и отражает взгляд автора на пространственную концепцию сочинения, согласно которой, распределение ансамбля по группам сопровождается особой сценической рассадкой: так, колокола II располагаются в глубине зала (в ложе или на балконе), а в ц. 139 партитуры струнные делятся на три квартета, размещающиеся соответственно на сцене справа (Квартет I), в зале перед сценой слева (Квартет II) и в глубине зала, в ложе или на балконе (Квартет III).

Структурой либретто определены внутренние грани разделов музыкальной композиции, встраивающихся и перетекающих друг в друга по принципу чередования вокально-инструментальных и чисто инструментальных секций: *175.*

Цифры партитуры	Поэтические тексты, инструментальные разделы
1–2	К. Сэндберг. Ноктюрн I
2–19	Р. Грейвз. Свидание
19–32	Интермедия
32–46	Ж. Превер. Красная лошадь
46–52	Интермедия
52–72	Р. Шар. Безмолвный страж, Кроткий (монтаж)
72–96	Дж. Унгаретти. Одиночество
96–126	Л. Ферлингетти. Павлины

Цифры партитуры	Поэтические тексты, инструментальные разделы
126–139	Э. Э. Каммингс. Песенка
139–154	С. Вальехо. Осадок (начало)
154–171	Интермедия
171–181	С. Вальехо. Осадок (окончание)
181–184	Интермедия
184–200	Н. Хикмет. Париж без тебя
200 – до конца	К. Сэндберг. Ноктюрн II

Интонационным источником «Journey to love» служит серия, заимствованная из Лирической сюиты А. Берга (см. схему 176, верхний ряд), — знак почитания одного из глубочайших лириков XX столетия и символ эмоциональной близости двух сочинений. Сцепление диатонических микрорядов как приём впоследствии станет у Караева одним из наиболее распространённых, отражая принцип объединения разного в едином[85]. Развивая материал весьма свободно, фрагментируя ряд и «вращая» его звуки, композитор фактически преодолевает логику серийных связей — именно на такой основе на отдельных участках партитуры становится возможной алеаторика, традиционно считающаяся антиподом серийности.

На базе берговской серии, путём замены звуков хроматической гаммы на соответствующие им по порядковому номеру звуки квинтового ряда, конструируется ещё один двенадцатитоновый ряд, обозначенный как 5P, — принцип его выведения демонстрирует схема 176. При этом исходный всеинтервальный ряд как бы выворачивается наизнанку в границах тех же звуков, образующих тритон, — точный ракоход тонов 2–11, — сохраняя принцип тритоновой оси между тонами, равноудалёнными от центра[86]. Тритоновая закономерность, равно как и зеркальная симметрия соотношения сегментов (в данном случае — сужение по направлению от чистой кварты с последующим расширением к чистой кварте), начиная с Concerto grosso памяти А. Веберна, становятся характерными приметами караевских серий[87].

В свою очередь, из диффузии двух транспозиций ряда 5P формируется 17-звуковой ряд N, трансформации которого определяют интонационное содержание музыки, начиная с ц. 46 партитуры[88]. Таким образом, порождающая функция исходного ряда становится основой единой интонационной

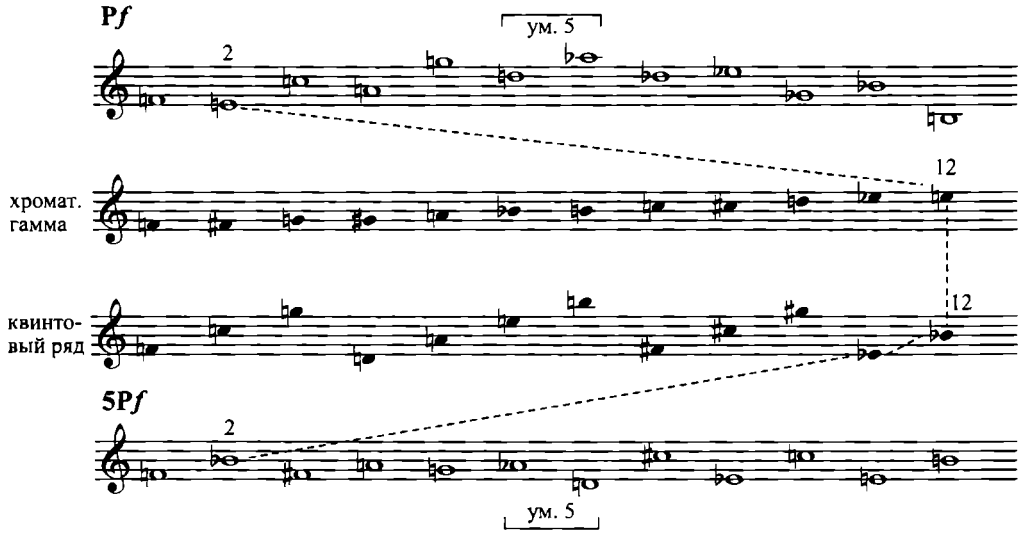
[85] См., к примеру, серию Сонаты для двух исполнителей и Постлюдии, представляющую собой сочетание белой и бемольной диатоник, сцепление диезного и бемольного гексахордов в «...a crumb of music for Georges Crumb», наложение отрезков двух диатоник в партитуре «В ожидании...» и другие аналогичные музыкальные образцы.

[86] Тритоновое соотношение образуется и между соответствующими по порядковым номерам звуками рядов P и 5P.

[87] См., в частности, серии Второй фортепианной сонаты, Сонаты для двух исполнителей, балета «Тени Кобыстана», музыки к фильму «Гойя», «Xütbə, muğam və surə».

[88] Схема выведения ряда N указана ниже — см. схему 180 на с. 438.

176.



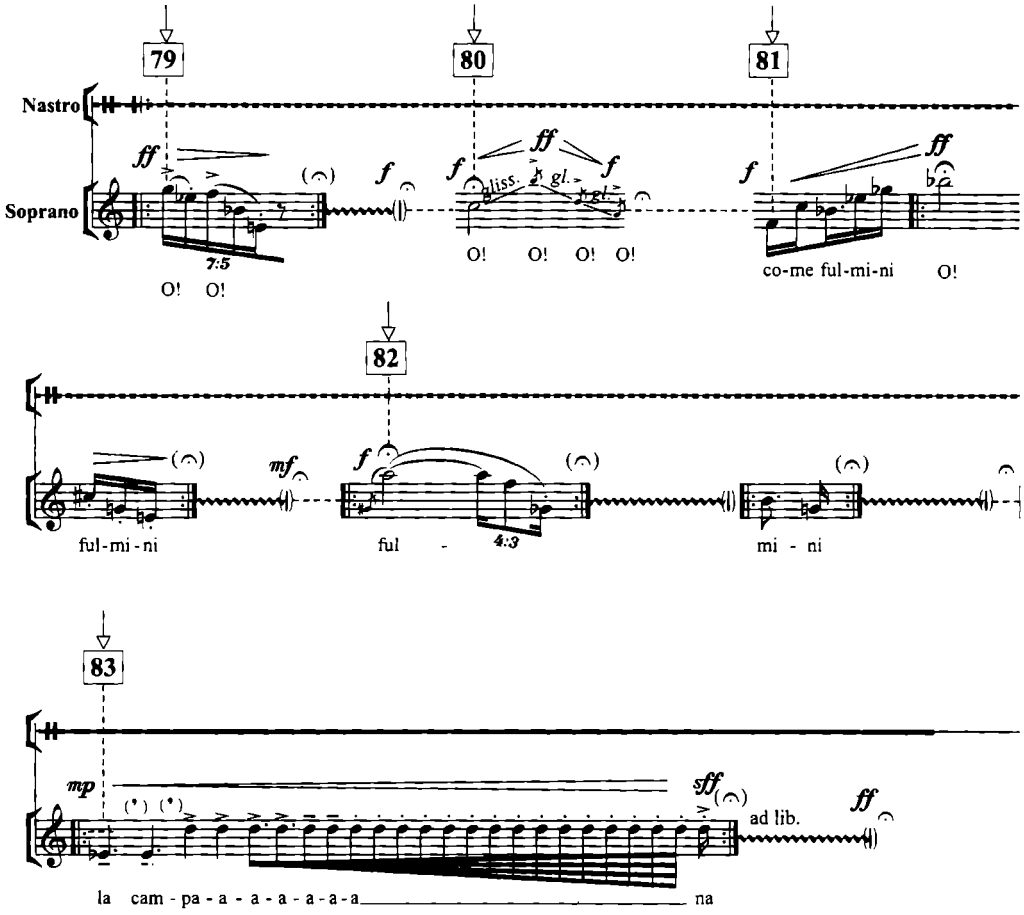
драматургии и единого интонационного комплекса сочинения, явленного в многообразии мелодико-гармонических версий.

Единство цикла заключено и в стиле вокализации — в условиях иноязычной речи, когда и тембр, и поэтическое слово воспринимаются в большей степени как саунд-материал, именно вокальная интонация становится носителем эмоционального содержания текста, давая ему своё толкование. Гибкая, сложная линия солирующего голоса в «Journey to love» включает все возможные градации вокального произнесения: от Sprechgesang — до насыщенной мелизматикой распевности, от *приступов речи* (Р. Барт) — до пения с закрытым ртом. Меняя типы интонирования, тембр сопрано меняет и роли, то доминируя, то растворяясь в ансамбле, — полуголос / полуинструмент. Инструментальная природа вокальной партии словно побуждает композитора к «оркестровке» стиха: отсюда — повышенное внимание к сонорике слова, фонетической составляющей, нередко развиваемой по законам чисто музыкальной логики. Достаточно взглянуть, например, на звуковую партитуру стиха Дж. Унгаретти (ц. 72–96), чтобы оценить свободу ритмики и разнообразие приёмов звукоизвлечения, сопутствующее текстовым (слоговым) повторам (см. пример 177).

Артикуляция отдельных слов, слогов и мельчайших фонем, вычленяемых из общего потока, часто сопровождается сонорными эффектами в виде глиссандирования, *quasi-frullato*, почти беззвучного шёпота «con sordino» — так работа с текстом обретает облик работы с музыкальным материалом, а вокальная партия — вид разнотембровой партитуры, создаваемой на основе богатой фонической палитры языка.

В формировании целостности композиции немаловажную роль играет арочное обрамление, создаваемое введением магнитной ленты с чтением

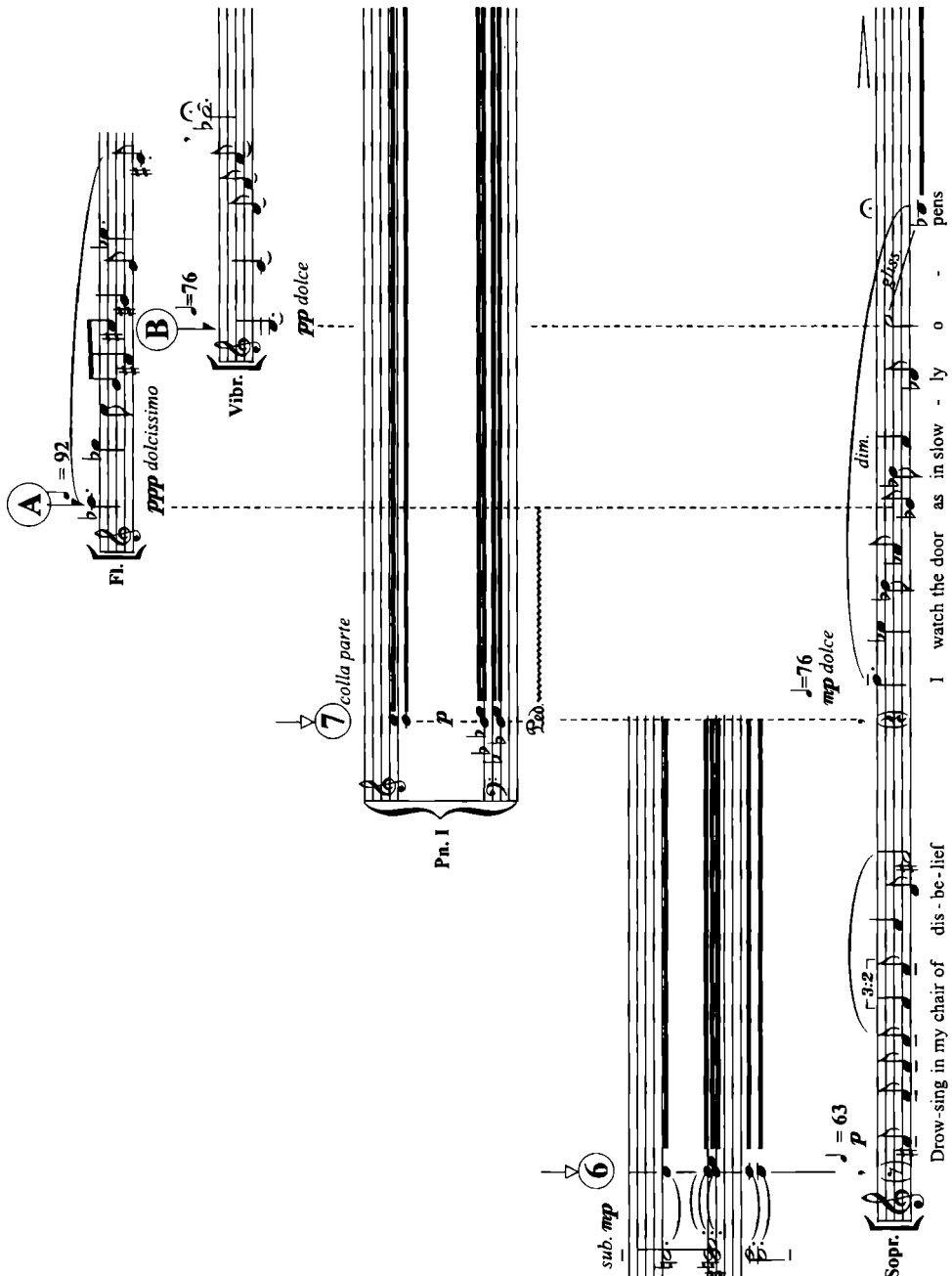
177.



стихов Сэндберга под аккомпанемент «симфонии» конкретных звучаний. Из этого контрапункта музыки человеческой речи и музыки природы сочинение рождается, в нём же угасает — разнится поэтическое содержание и определяемый им характер «фона». Так, открывающий монооперу текст Ноктюрна I предопределил «морскую» тематику конкретного сопровождения — шум прибоя, свист ветра, крик чайки[89].

[89] Апелляция к «натуральному» материалу как звуковому объекту в искусстве XX века стала основой разнообразных художественных акций и экспериментов, среди которых — коллажи кубистов и дадаистское искусство *ready made*, фонологические исследования Гинхука и аудиотворчество транспоэтов, конкретная музыка и концепция стохастической музыки, одной из предпосылок которой стали определённые природные явления.

В контексте творчества Фараджа Караева опыт использования конкретных звуков и шумов ограничивается Сонатой для двух исполнителей и «Journey to love» — звуковое содержание электроники в таких сочинениях, как «Tristessa», «Ist es genug?..», «Xütbə, muğam və surə», «Посторонний», принципиально иное.


A
♩= 92
ppp dolcissimo
Fl.
B
♩=76
Vibr.
pp dolce
7 colla parte
p
Pn. I
6
sub. mp
Pn. II
♩= 63
p
♩=76
mp dolce
dim.
Sopr.
Drow - sing in my chair of dis - be - lief
I watch the door as in slow - ly o - pens

178.

«Живая» музыка вступающего затем инструментального ансамбля кажется производной от природных звучаний — настолько органично вписаны в сочинение прихотливые изгибы мелодии аккордеона и флейты, глубокие обертональные аккорды двух фортепиано[90], насыщенные «воздухом» воспаряющие реплики вибрафона — почти магриттовская непрерывность плана с плавным «перетеканием» фона в картину, а картины — в фон. Сопрано интонирует поэтические строки «Свидания» Р. Грейвза — просветлённо-печальная интонация стиха отражается в акварельном колорите инструментовки и резонирует в разреженном пространстве партитуры, прочерченном графикой восходящих линий струнных, которую сменяют сонорные каноны (ц. 10–13) и имитации мелодических фраз флейты, голоса и вибрафона (ц. 7, 9, 12).

С самого начала в качестве ведущих принципов серийного конструирования заявляют себя сегментная комплементарность и приём «вращения»-ротации звуков ряда — см. партии fl. и vibr. в ц. 7 A–B («вращение» звуков 1–6 и 7–12 ряда P*e*) и партии pn. II (ц. 6 — звуки 1–6 ряда R*g*) и pn. I (ц. 7 — звуки 7–12 ряда R*g*)[91] (см. пример 178).

Аналогичным образом организована серийная гармония всего раздела: archi (12 D — звуки 1–6 ряда P*cis*) — canto (ц. 13 — звуки 7–12 ряда P*cis*); arm. (ц. 14–15 — звуки 1–6 ряда 5P*b*) — vn. (ц. 14–15 — звуки 7–12 ряда P*cis*); pn. II – pn. I (ц. 16–17 — звуки 1–6 и 7–12 ряда R*g*).

Третья, нерепризная строфа стиха совпадает с репризой музыкального материала — вновь звучит расширенный ре мажор, флейта, сопрано и оба рояля повторяют свои начальные реплики.

В ц. 19 начинается инструментальная интермедия, разделяющая поэтические тексты. Фактура представляет собой полиостинатный комплекс струнных, с небольшими вариациями интонирующих короткие гемитонные отрезки 1.2 (2.1), сцепление которых в сумме образует ряд 5P*cis* (см. пример 179). Параллельным фоновым контрапунктом магнитная лента воспроизводит фрагмент композиции «Tarkus» (ц. 19–32).

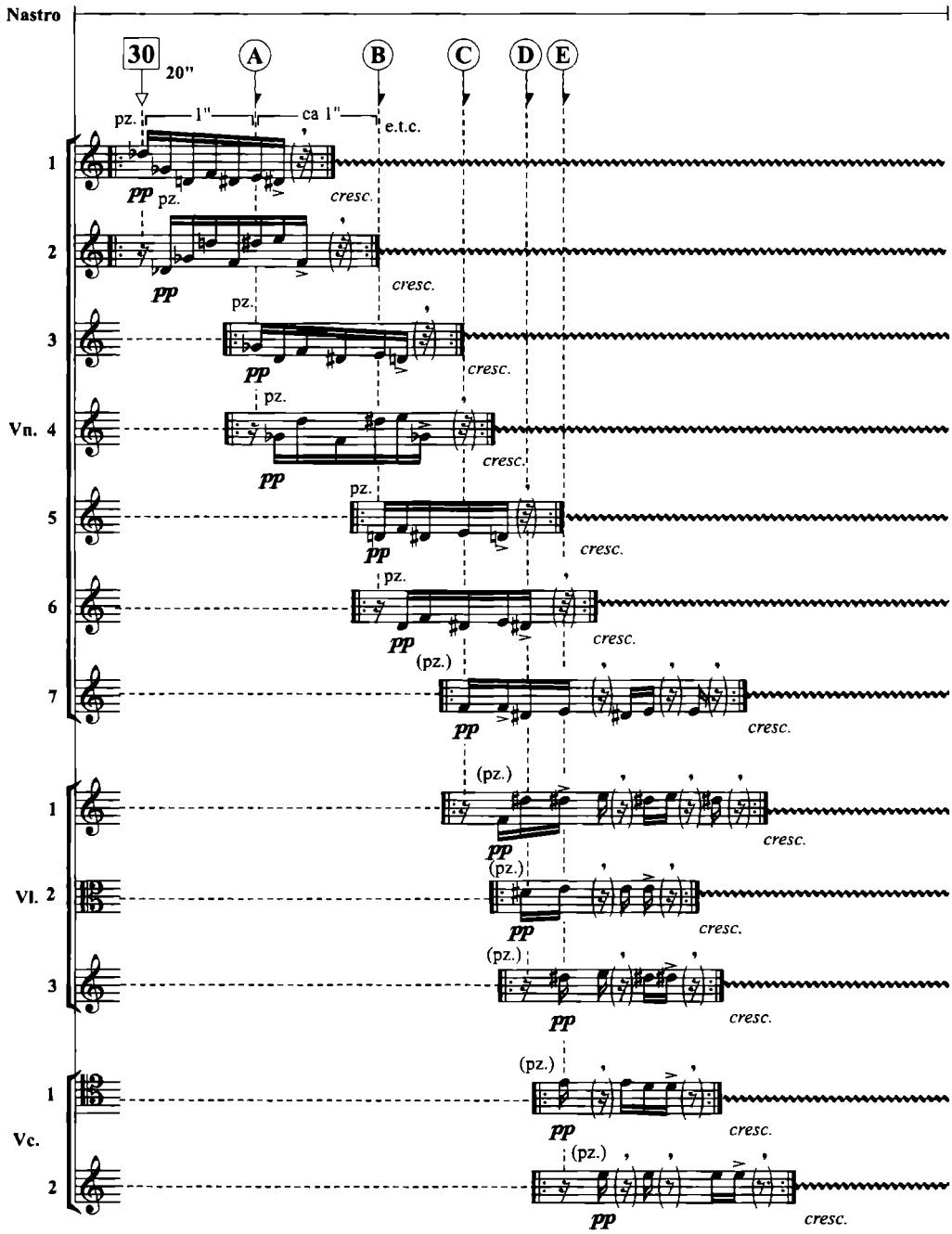
Вступление canto (ц. 33) отмечает начало нового раздела формы, концепция которого основана на чередовании контрастных планов: с одной стороны — голос Sprechstimme, озвучивающий строки стихотворения Ж. Превера «Красная лошадь» под аккомпанемент подготовленного фортепиано, короткий паттерн которого варьируется в алеаторических секциях[92], с другой —

[90] Извлечённые из гармонической структуры основного ряда мягкие ундецимаккорды на основе малого минорного септаккорда — аллюзия тональной музыки. В дальнейшем принцип опоры на многозвучные аккорды терцового строения будет использован в разделе ц. 139–154, а также в заключительном разделе сочинения (ц. 186–200). Малый минорный B_{11} pn. I — это последние звуки «Journey to love», тихо гаснущие в чтении Ноктюрна II Сэндберга.

[91] Вновь характерное караевское расслоение диатоники на белоклавишную и чёрноклавишную.

[92] Интонационной основой мелодического отрезка является ротация звуков 1–6 ряда 5P*cis*.

179.



магнитная лента с записью шумов, ассоциативно соотносимых с образами зла, эмоционального негатива (нарастающий скрежет, ход часовой механики и т. д.). Так впервые заявляет себя драматургия конфликта, в масштабе сочинения

явленная противопоставлением диссонанса консонансу, диатоники — хроматике, расслоением стилистики, тембров и приёмов артикуляции, переплетением образных перспектив текста. Как почти всегда у Караева, драма реализуется не в столкновении или противоборстве полярных начал, но через их параллелизм и взаимное наложение, — «событийно» не столько действие, сколько инициированная им рефлексия. В таком отражённом претворении сути конфликтности — одна из составляющих метафоризма караевской поэтики.

С точки зрения особенностей серийной структуры выделяется фрагмент партитуры ц. 35–37: наличие автономных рядов звуковысотности (12 единиц), артикуляции (5 единиц) и динамики (8 единиц) позволяет говорить о многопараметровости, или сериальной организации. При этом мелодические линии группы альтов и виолончелей строятся как каноны к линиям шести скрипок, а в рамках рядов артикуляции и динамики дополнительно возникают отношения P–R: P — vn. 1, 3, 5, 7, vl. 2, vc. 1; R — vn. 2, 4, 6, vl. 1, 3, vc. 2.

В ц. 46 начинается переход к следующему разделу, основанному на компиляции фрагментов стихотворений Р. Шара. Принципы работы с текстом — и, в частности, приём дробления целостной единицы на слоги и фонемы, выявляющий смысловую изначальность слов, — находят отражение в специфике вокально-инструментального интонирования и артикуляции, формируя необычную, почти сюрреалистическую звуковую атмосферу, сотканную из говора и пения, глиссандо по струнам рояля и пальцевого / ногтевого постукивания по деке струнных инструментов, — идеальный контекст для строк поэта, которому принадлежит фраза: «Стихотворение — это любовь, родившаяся из желания, которое так и осталось желанием».

В этом разделе партитуры серийная структура расширяется за счёт включения нового ряда NP и комплекса его трансформаций. Ниже приведены ряд NP*fis* и схема его образования (см. схему 180):

— из произвольной симметрии и порядка вступлений pn. III и archi (из расчёта 17 единиц: archi — 10 вариантов, pn. III — 7) выводится новый (главный) ряд вступлений: через четыре на пятый, начиная с первого варианта archi. Каждое вступление pn. III и archi хронометрировано: 1 — 1", 3 — 3", и т. д.;

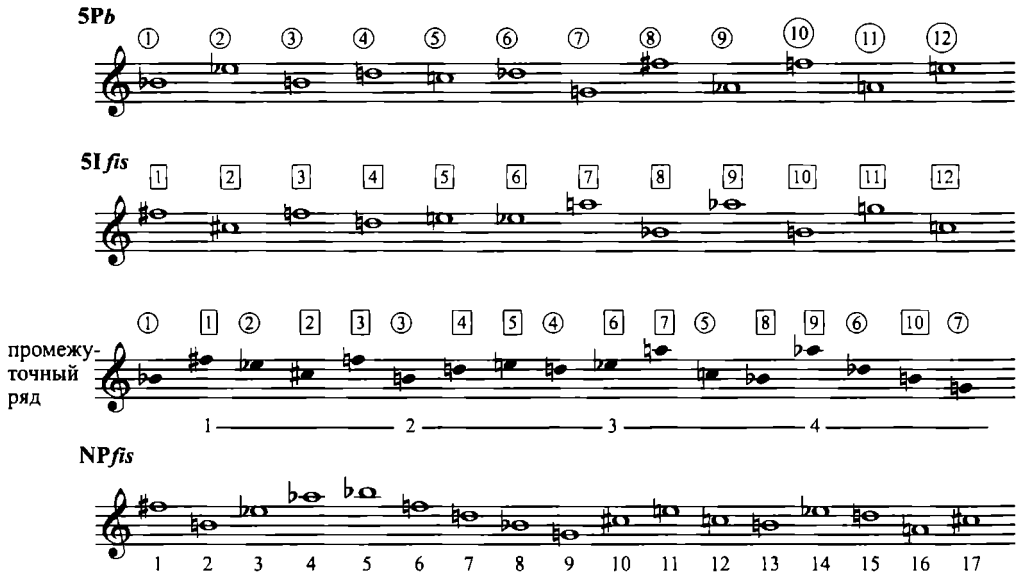
— таким же методом диффузии / интерполяции выводится промежуточный звуковысотный ряд (из 5P*b* — 7 нот и из 5I*fis* — 10 нот);

— начиная со второго звука, через три на четвёртый звук выводится основной ряд NP*fis* (17 нот);

— от нот 5P*b*, входящих в ряд NP*fis*, строятся семь рядов NI и их ракоходы, обозначенные как № 1, № 2 и т. д.;

— в соотнесении с главным рядом вступлений выработаны закономерности структурирования партии pn. III. Например, первое вступление pn. III соответствует позиции 3: берётся ряд NRI*g* № 3, начиная с третьей ноты (*fis*); заимствуется в три раза больше нот, чем номер ряда (т. е. 9, с 3 по 11). Второе вступление pn. III соответствует позиции 1: берётся ряд NRI*e* № 1, начиная с

180.



первой ноты (*e*); заимствуется в три раза больше нот, чем номер ряда (т. е. 3, с 1 по 3). Аналогичным образом построены все семь вступлений;

— canto выводится из неиспользованных нот в pn. III;

— партия pn. I основана на диффузии звуков ряда NP*fis*, при этом порядковый номер каждого звука определяет количество секунд игры группы archi.

Эпизоды, построенные на сложнейшей полиритмии линий, чередуются с фрагментирующими музыкальную ткань аудиовизуальными пустотами — некогда плавное повествование сменяет «рваная» синтаксическая структура, фразы без «точек» и «запятых»[93] — см. *Приложение III–13*. В ц. 52 одновременно с голосом вступает магнитная лента — лексический хаос, сотканный из коллажа различных шумов и разрозненных отрывков композиции «Tarkus», развивается по нарастающей линии и в следующем разделе партитуры (ц. 72–96) выливается в диалог-противоборство с солисткой. Вокальные реплики становятся всё короче, магнитофон мешает голосу, прерывает его, заглушая пение, с тем, чтобы в ц. 95 полностью вытеснить солистку, заняв её место. Общая динамика эпизода — *f < tutta la forza*, фразы сопрано варьируются ритмически, динамически, интонационно. Поэтический текст Д. Унгаретти разъят на лексемы — вплоть до вычленения фонем, имеющих смысловое и синтаксическое значение (см. пример 177). Интонационно-гармоническая

[93] Свойство поэтической лексики самого Р. Шара, не ставящего иных знаков препинания, кроме заключительной точки. П. Булез говорил: «То, что меня привлекло у Шара, это исключительная концентрация образов. Весь мир сосредоточен у него в одном слове или выражении (фразе)» — цит. по: [96, с. 362–363].

конструкция данного раздела, непосредственно связанная со структурой раздела предшествующего, выстраивается следующим образом:

— общее количество звуков партии canto исчисляется цифрой 141: 7 рядов NI (7 × 17 = 119 звуков) + 22 звука, составленные из остатков — 10–17 NR*Ies* (не вошедшие в canto раздела ц. 52–72 (P. Шар)), 11–17 NP*fis* (не вошедшие в партию pn. I раздела ц. 52–72 (P. Шар)), 8–12 5P*b* и 11–12 5I*fis*, не вошедшие в образование ряда NP*fis*;

— 22 звука составляют 6 вставок между 7 рядами NI (6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 2 звука);

— изначально общее количество звуков распределено между 7 строками текста как 20 + 20 + 20 + 20 + 20 + 20 + 21 (= 141);

— приняв число 20 за центр, от которого в обе стороны отсчитывается равное количество звуков, получаем финальный вариант распределения общего количества звуков: 20 – 27 – 15 – 25 – 12 – 13 – 29 (= 141). Схема распределения: строка 1 = 20 звуков; 3 и 4 строки = 20 –/+ 5 (15 и 25 звуков); 2 и 6 строки = 20 +/– 7 (27 и 13 звуков); 5 и 7 строки = 20 – 8 и 21 + 8 (12 и 29 звуков).

Свою звуковысотную структуру имеет и следующий раздел партитуры, поэтической основой которого послужил «импрессионистический» стих Л. Ферлингетти «Павлины»:

— 12 рядов выбраны с помощью жребия из всех форм и транспозиций основной серии, ряда 5 и ряда N;

— каждый ряд делится на три группы звуков, количество звуков в группе определено с помощью жребия;

— образован ряд из 164 звуков (17 × 4 + 12 × 8);

— 164 звука, распределённые между инструментами и canto, делятся на группы таким образом, что граница каждой группы проходит через тон *es*.

При работе с текстом композитор прибегает к приёму смыслового эмфазиса, вычленяя из целого и повторяя отдельные слова: «свет», «рождение», «ночь», «смерть», «колокол». Вокально-инструментальному разделу предшествует инструментальная интермедия — диалог двух дуэтов: camp. I–II и vibr. / pn. II, — которые вступают по знаку дирижёра и далее играют самостоятельно. Каждый из тембровых комплексов подчиняется собственным композиционным закономерностям. Количество колокольных ударов всегда исчисляется цифрой 6, варьируется лишь сочетание camp. I–II: 6, (5 + 1), (4 + 1 + 1), (3 + 1 + 1 + 1) — при этом партия вторых колоколов выстраивается в соответствии с принципом хронометрической аддиции (4" – 5" – 6" и т. д.). Последнее обстоятельство, как и закон кратности 6, актуальны при образовании комплекса vibr. / pn. II, четыре фрагмента которого по-разному варьируют количество звуков от 6 до 3.

Принцип выделения солирующих голосов и инструментальных ансамблей сохраняется на протяжении всего раздела, причём каждый тембр или тембровый комплекс вступает с «собственной» музыкой, варьируемой алеаторическими

секциями. Так, альтовая флейта дважды воспроизводит определённую последовательность мелодических фрагментов (ц. 104, 108), три из которых впоследствии дважды повторяются в ракоходном изложении. На базе струнных формируется три ансамбля — дуэт, трио и квартет, — организованные в соответствии с индивидуальными фактурно-гармоническими принципами: сплетение мелодических линий дуэта (vn. 5 / vl. 3 — ц. 109–110) в ц. 111 воспроизводится с вертикальной перестановкой ритма, а в ц. 112 — в точном вертикально-подвижном контрапункте всех параметров; трио (vn. 3 / vl. 2 / vc. 2 —ц. 104–117) характеризует гармонический склад изложения; квартетную полифонию (vn. 1 / vn. 2 / vl. 1 / vc. 1 — ц. 110–117) формируют высотно-ритмические вариации на определённые звуковые комплексы (см. пример 181).

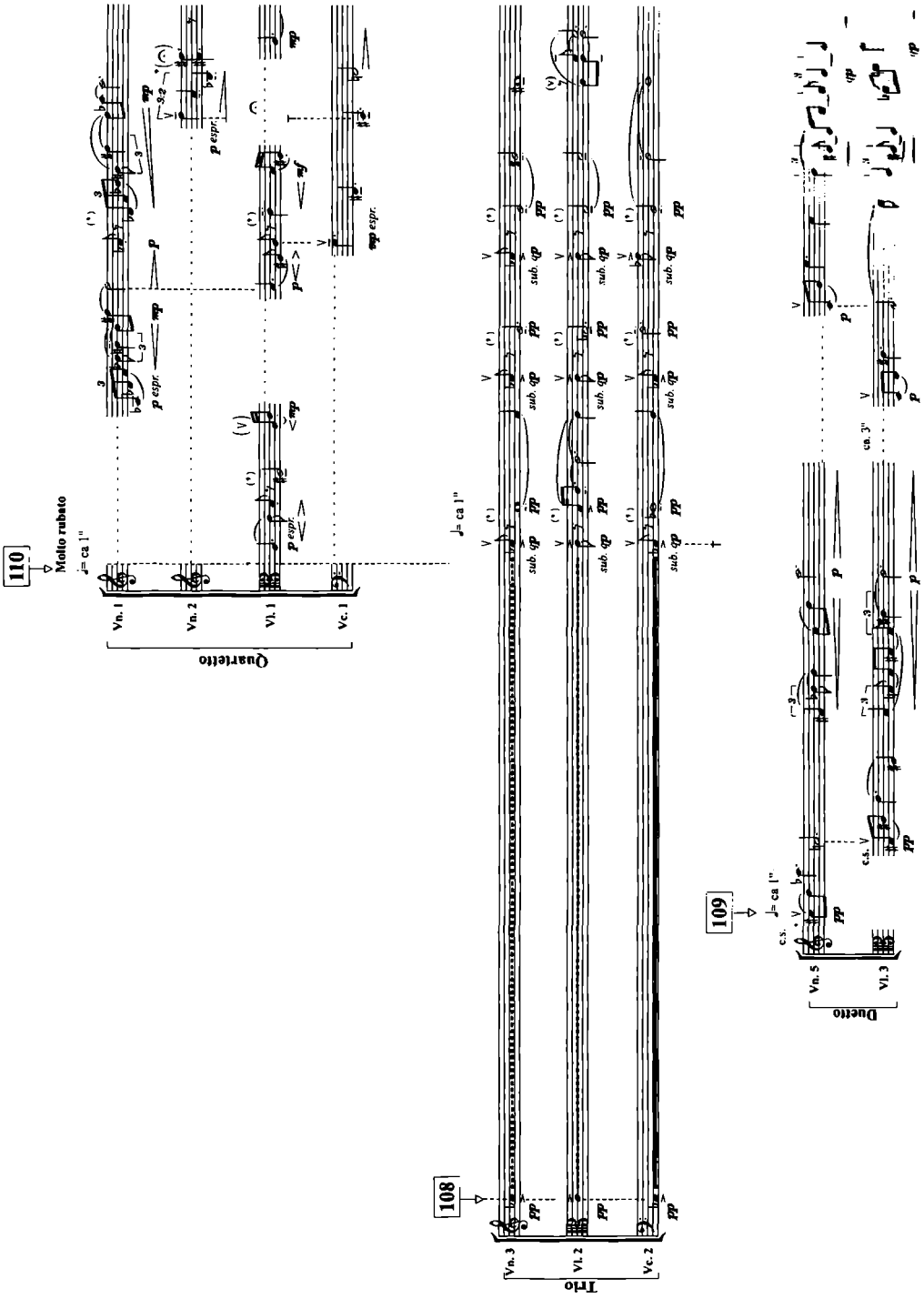
В ц. 117 тембровые группы объединяются в единый ансамбль, продолжая развивать идею полифонии «разных музык». Принцип вариантного обновления исходной диатонической ячейки из четырёх звуков *b–f–des–as* лежит в основе партии сопрано, этот же паттерн с добавленным пятым звуком *c* определяет общую мелодическую основу партий струнных, объединённых в новые группы на базе серийных рядов: vn. 1–2 / vl. 1 / vc. 1 — NR*gis*; vn. 3 / vl. 2 / vc. 2 — 5R*cis*; vn. 4 / vl. 3 — 5I*as*; vn. 5–6–7 — RI*b* (ц. 118–119). К концу раздела звуковой диапазон расширяется за счёт регистровых смещений на октаву вверх (скрипки — ц. 120–121) и на одну / две октавы вниз (виолончели — ц. 120–121, скрипки, альты — ц. 122–123). 12 ударов колоколов, подзвученные стереофонией струнных, замыкают этот изысканный «ноктюрн» с его странной, почти ирреальной звуковой атмосферой.

Неожиданный жанрово-стилевой сдвиг в начале следующего раздела в концепции целого выполняет функцию остранения. Незатейливая песенка в форме двух куплетов с припевом на стих Э. Э. Каммингса исполняется в лёгкой джазовой манере, с микрофоном и в сопровождении джазового квартета[94]. Новая стилистика подана во всём блеске соответствующих «аксессуаров», включающих джазовые аккорды и выписанную в партитуре цифровку (Cm_9, Cm_9, $A^{\flat 5}{}_{m9}$, $A\flat maj_9{}^{5/6}$), сольные импровизации и каденции-брейки, характерный гармонический ход баса (джазовый квадрат) и свинговую ритмику.

Внутренние грани куплетной формы отмечены введением инструментальных эпизодов, варьирующих определённый набор компонентов. Так, первый куплет отделяют от припева drums-каденция (2 такта), джазовый корус (12 тактов), сольная импровизация фортепиано I (4 такта), дуэтная импровизация электрогитары и фортепиано I с контрапунктирующей мелодией скрипок (32 такта) и каденция фортепиано I с импровизацией бас-гитары (8 тактов: Cm_9 – F – $A\flat^6$ – G_7 – Cm_9 – $A\flat maj_7$ – $D\flat^4$ – G_7)[95].

[94] Согласно авторской ремарке, звучание квартета может быть воспроизведено в записи.

[95] Во втором куплете аналогичный эпизод расширен за счёт увеличения двух последних секций до 48 и 16 тактов.


110
Molto rubato
♩= ca 1"
Vn. 1
Vn. 2
Vl. 1
Vc. 1
Quartetto
p espr.
108
♩= ca 1"
Vn. 3
Vl. 2
Vc. 2
Trio
sub. pp
ppp
109
c.s.
♩= ca 1"
Vn. 5
Vl. 3
Duetto
p

Тем острее воспринимается контраст переключения в иную эмоциональную сферу — возвращение в «сюжетное» русло лирико-драматического повествования. Текстовую основу раздела, начинающегося в ц. 139, составляет стихотворение С. Вальехо «Осадок» — самое масштабное в цикле, оно реализовано в рамках крупного музыкального построения. Это смысловой центр монооперы, кульминация темы одиночества и горестное осмысление тщеты человеческой надежды на счастье. Струнные формируют три квартета, сложно организованная полифония пластов выступает одновременно и фоном, и контекстом солирующему голосу, реплики которого перемежаются обширными инструментальными интерлюдиями. Звуковая конструкция базируется на комплексе серийных преобразований, при этом на протяжении всего раздела гармонической опорой служат терцовые структуры типа септ- или нонаккорда — мягкие флажолетные блики, сходные с эффектом извлечения созвучий-призвуков на рояле[96]. Так, ряд NI*as*, звуки 1–5 которого образуют E_9 — лейтгармонию Квартета III (ц. 139, 144, 148, 154 и далее), — достраивается партией голоса: звуки 6–9 (ц. 148), 10 (ц. 151), и далее — партиями флейты и бас-кларнета (ц. 151). А тянущийся малый минорный a_9 Квартета II, представляющий собой вертикальный вариант сцепления 1–5 звуков ряда NP*g*, дополняется созвучием Квартета I (звуки 6–9, ц. 142) и вокальной партией, содержащей недостающие 10–17 звуки (ц. 147).

Последование текстовых строф сопровождается частичной или полной сменой тематической диспозиции внутри инструментального ансамбля.

В ц. 156 скрипка 1 (Квартет I) на базе ряда P*as* интонирует мелодию, нанизывание секций которой основано на принципе «прорастания» интонационности, в конце мелодического пути возвращающейся к своему истоку. Аналогичным образом организовано мелодическое строительство остальных участников Квартета I. Инструментальный комплекс Квартета II построен на основе сонорного канона — сцепления трёх мелодических отрезков в границах малой септимы с пропорциональным увеличением количества звуков (3–4–5). Музыка Квартета III представляет собой компиляцию глиссандо, тремоло, осуществляющих плавное перетекание форм одного и того же аккорда E_9.

В качестве иллюстрации конструктивной функции серийных метаморфоз отметим транспозицию материала трёх квартетов ц. 155–158 (ц. 158–161), тематическую производность мелодики Квартета III от начальной фразы скрипки 5 на основе интонационной общности рядов — NI*as*, NI*g*, NI*f*, NP*fis*, NR*g*, NP*b* (ц. 167–168), распределение звуков рядов NP*h* и NP*cis* между голосами трёх квартетов, звуков ряда NRI*b* — между флейтой и бас-кларнетом (ц. 171–173), а также создающий иллюзию двойного канон Квартета II на основе P*cis* (ц. 165–167), рас-

[96] Именно обертональным способом — путём беззвучного взятия аккорда, который становится слышимым в результате последующего реального кластерного «удара», — озвучен E_9 pn. II, ещё одного участника тембрового ансамбля данного раздела — см. ц. 143 партитуры.

пространяющий отношения P–R и на пары голосов (vn. 3 / vl. 2 — vn. 4 / vc. 2), и на сегменты мелодических линий инструментов[97] (см. пример 182).

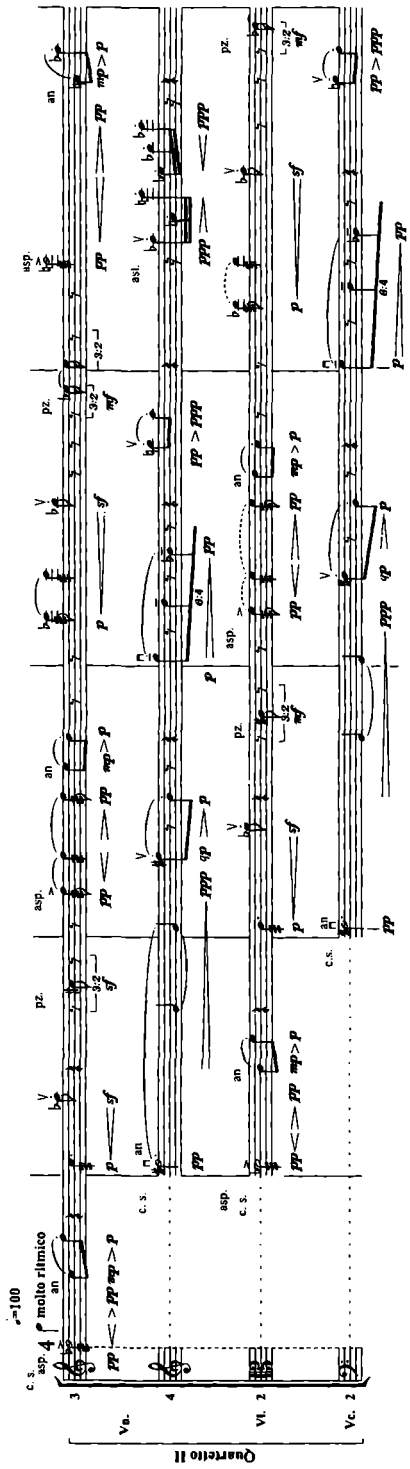
В третьей строфе стиха (ц. 171) в результате тембровой рекогносцировки в каждом из квартетов остаётся по одному инструменту, что приводит к образованию нового ансамбля: трио скрипка – альт – виолончель с присоединённым к нему дуэтом флейты – бас-кларнета. Аналогичным образом перед четвёртой строфой (ц. 173) формируется септет: по два инструмента от каждого квартета плюс фортепиано. В пятой строфе (ц. 177) вновь играют три квартета, однако полифонию пластов заменяет каноническая имитация, умножающая материал Квартета III из ц. 167 (ц. 178). Последняя, репризная строфа в партии сопрано закольцовывает мелодическое развитие возвращением к первой строфе (ц. 178 B). Инструментальное сопровождение, поначалу воспроизводящее прежний материал, постепенно меняется: музыканты произвольно играют любые из выписанных фрагментов, использующих предшествующий материал, а затем, начиная с ц. 179, квартеты поочерёдно «выключаются» — большая инструментальная интермедия (ц. 181–183) синтезирует музыку всего раздела (см. *Приложение III–14*). В ц. 182 после продолжительного молчания вновь вступает магнитная лента: записанные на ней шумы города, смешанные со звучанием балабана, импровизирующего в ладу *Segah*, вносят в абстрактную звуковую атмосферу сочинения элементы национально окрашенной конкретики — это знаки реальности, существующей за пределами душевных коллизий и обманутых ожиданий, реальности, многозвучием обыденной жизни усугубляющей человеческое одиночество[98]. Импрессионистическим фонизмом звукообразов вкупе с их яркой «портретностью» эта звуко-шумовая акварель созвучна городским пейзажам Августа Макке[99] с их насыщенной контрастами цветовой гаммой.

В ц. 183 возвращается инструментарий первого раздела композиции. Вместе с тембрами возвращается и закреплённый за ними музыкальный материал: реплики аккордеона, поддержанные аккордовыми комплексами фортепиано II. Национальный колорит музыке придаёт звучание балабана — выдержанный *e*, тоническая основа лада *Segah*, передаётся альтовой флейте и бас-кларнету. Это реприза-кода сочинения. На фоне протянутых звуков в разреженном тембровом

[97] Vl. 2 — P–R (точный) с центром *fis*; vn. 4 — P–R (звуковой) с центром *des*; vn. 3 — P–R (звуковысотный) с центром *fis*; vc. 2 — P–RI (точный) с центром *des–es* (интерполяция рядов RIes–Ies).

[98] Городской шум нередко вводится в музыкальную партитуру в качестве одного из компонентов звуковой палитры. Так, в двух композициях 1992 года — «Муойс» Дж. Кейджа и «Ещё раз к гипотезе», в диалоге с Прелюдией и фугой Иоганна Себастьяна Баха [WTK, I–22 (b-moll)] А. Кнайфеля — уличный шум используется и как «текст», и как контекст опуса: в первом случае исполнители озвучивают аудиокассеты с записанными в разных городах шумами уличного транспорта, во втором — уличные звуки входят в сочинение, доносясь из внешней концертной ситуации среды (во всяком случае, именно так было во время премьерного исполнения под сводами церкви Oude Kerk (Амстердам).

[99] Август Макке (August Macke, 1887–1914) — немецкий художник-экспрессионист, один из основателей художнического сообщества «Синий всадник» — наряду с Р. Магриттом и П. Дельво входит в круг любимых художников Ф. Караева.



182.

пространстве сопрано *quasi mugam* интонирует полное грусти стихотворение Н. Хикмета «Париж без тебя». Обрамляя композицию, в ц. 200 вновь вступает магнитная лента с чтением стихов К. Сэндберга — поэтический текст Ноктюрна II произносится под аккомпанемент свиста ветра, шума дождя и шелеста степной травы. Тихо возникает и так же неуловимо исчезает отголосок «Tarkus» — призрачный и мимолётный, как обретённое и утраченное счастье.

Не правда ли, это ужасно: слепо любить?

Намеренно разноплановое целое, композиция «Journey to love» едина по стилю и авторской интонации. В её многоязычии как проявлении всемирной открытости — одна из примет поставангардного мышления[100], наследующего исторически более ранней идее «европейскости». Музыкальная композиция, «нанизанная» на структурный каркас либретто, следует его изгибам, выстраивая параллельную драматургию, которая реализуется в параметрах тембра, звуковысотности, вокальной артикуляции. Особенности стихосложения находят отражение в строфическом и куплетном принципах музыкальной организации, в целом формирующих масштабную композицию сквозного строения. Переплетение и наложение параллельных планов порождает и обратное влияние, вследствие чего текстовая форма оказывается вписанной в музыкальную конструкцию циклического типа со вступлением (Ноктюрн I К. Сэндберга), разделами экспонирования образов, завязки и развития конфликта («Свидание» Р. Грейвза, «Красная лошадь» Ж. Превера, «Безмолвный страж» и «Кроткий» Р. Шара, «Одиночество» Д. Унгаретти, «Осадок» С. Вальехо), лирическим Adagio («Павлины» Л. Ферлингетти), скерцо («Песенка» Э. Э. Каммингса), репризой[101] («Париж без тебя» Н. Хикмета) и кодой (Ноктюрн II К. Сэндберга) — фактически одночастная симфония с голосом. В то же время присутствующие в «Journey to love» косвенные намёки на признаки «нормативной» оперы выводят поэтические тексты на иной уровень функциональности, повышая их статус скромного повествования от лица лирического героя. В озвучении практически каждого из стихотворений наряду с canto участвуют различные тембры — своего рода внесценические безымянные персонажи, не фигурирующие в реальном действии, — инструментальные дуэты, трио, квартеты с индивидуализированными типами изложения восполняют отсутствие составляющих большую оперу разнообразных вокальных ансамблей[102], отсюда — «вербальность» музыкальных партий и театральная

[100] Можно сослаться на выстроенные по аналогичному принципу полиязычные тексты композиций Л. Ноно, Л. Берио, Э. Денисова, А. Шнитке.

[101] В «Journey to love» репризность — понятие в большей степени музыкальное, нежели поэтическое. Реализуемая на разных уровнях: от варьируемого повтора реплик и фраз в границах определённого фрагмента — до арочной конструкции, объемлющей всё сочинение, — музыкальная репризность подчинена автономной от текста логике (исключение составляет «Песенка» Каммингса, сама лексическая структура которой обусловливает повторность в музыке).

[102] С этой точки зрения особенно показательны разделы, основанные на поэтических

визуализация исполнительства, подчёркнутая особой рассадкой. Собственно, и сама манера произнесения текста во всём многообразии нюансировки и способов интонирования рождает иллюзию присутствия в сочинении других действующих лиц, по-разному реагирующих на переживаемое, а иногда даже обменивающихся репликами (!). Функцию массовых сцен — картин внешнего душе героя мира — перенимает электроника, составляющая и фон, и действенную оппозицию лирическому «сюжету»[103]. Она же замещает традиционные оркестровые вступление и послесловие — авторский комментарий-отстранение, наряду с эмоционально-психологическим настроем живописующий «место действия» драмы.

Знаковость монооперы, типообразующее значение её характеристик в контексте творчества Караева обусловлены не только камерно-лирическим содержанием, центрированным мотивом одиночества, но и спецификой собственно музыкальных закономерностей — сплавом различных техник (алеаторика и серийность, джаз и мугам, сонорика и электронная музыка), сольно-ансамблевой трактовкой инструментального комплекса и тембровой полихромностью, изысканным структурализмом мышления, явленным на разных уровнях звуковой организации: от конструирования серии (см. схему выведения рядов 5P, NP, NNP) — до построения крупных разделов формы (см. ц. 52–72, 72–96, 96–126)[104]. Особенности музыкальной речи и письма, сформированные в русле стилистики сочинений периода 70-х — Концерта для фортепиано и камерного оркестра, Сонаты для двух исполнителей, «Journey to love», симфонии «Гойя», — станут неотъемлемой частью авторского идиолекта — важнейшей и узнаваемой составляющей поэтики индивидуального стиля.

5. «Klänge einer traurigen Nacht»: четыре вариации на жанр постлюдии

Ф.К.: 6 февраля 1989 года. Сижу в кабинете, мучаясь головной болью: вчера отметили день рождения КК... его нет с нами уже семь лет.

Телефонный звонок, с неудовольствием — кого это ещё несёт с утра! — беру трубку. Оказывается — Амстердам! Звонит

текстах Л. Ферлингетти (дуэт, трио, квартет) и С. Вальехо (три квартета).

[103] В последнем случае нерядоположность «живого» звука и механически воспроизводимых шумов может быть расценена как воплощение традиционной для романтической оперы идеи двух миров, в свою очередь, олицетворяющей конфликт героя и чуждой ему среды.

[104] В 70-е годы Фарадж Караев не был знаком с партитурами П. Булеза, поэтому говорить о влиянии мэтра музыкального структурализма на формирование его композиционных принципов не приходится. Как и партитурная графика Сонаты для двух исполнителей, звуковая конструкция «Journey to love» — это оригинальная авторская версия, резонирующая авангардистской тенденции в силу стадиальной общности.

Жозе Форманс (Jose Voormans), журналистка, пишущая о музыке и неплохо говорящая по-русски. С ней и с композитором Элмером Шёнбергером (Elmer Schönberger) я познакомился за год до этого в Москве, по протекции Эдисона Васильевича.

С трудом понимаю — слышно-то хорошо, но голова соображает плохо, — что речь идет о заказе на написание сочинения. *Holland Festival*, Nieuw Ensemble, Amsterdam, зал Paradiso, партитура и голоса должны быть на месте в начале мая, премьера в июне. Jose тут же начинает перечислять состав Ансамбля — Согласен! — и называет сумму гонорара...

Ситуация не экстремальная, но времени всё же немного.

Тут же сажусь за работу...

Довольно странно всё это произошло... никаких идей до этого момента у меня не было. Лишь низкая маримба... звучание которой я впервые для себя использовал в I части и которое стало определяющим для всего опуса... и, возможно, спровоцировало его название. Видимо, главную роль сыграл сам факт заказа и перспектива конкретного исполнения — дополнительный выброс адреналина стимулировал интенсивную работу... часов по I2-I4 в сутки.

В итоге сочинение было закончено примерно за месяц. В партитуре помечено:

I ч. 6/II — I4/II

II ч. I5/II — 25/II

III ч. 26/III — 07/III

IV ч. не отмечена... но помню, что работа над ней шла чуть больше десяти дней.

Поездка в Амстердам в июне I989 года.

Довольно кислое выражение лица заведующего кафедрой, отпускающего меня из консерватории в разгар экзаменационной сессии.

Долгое оформление выездных документов — заполнение в Союзе композиторов Азербайджана немалой по объёму выездной анкеты, нетерпеливое ожидание решения «инстанции» о разрешении на выезд, отправка номера решения в Москву, в иностранный отдел Союза композиторов СССР.

И, наконец, добро дано, можно оформлять заграничный паспорт — это была моя первая командировка за рубеж.

Сюрприз поджидал в самолете Москва-Амстердам компании KLM — голландцы сами приобрели билет неплатёжеспособному советскому композитору. В журнале «Holland Review», который перелистывал мой сосед, случайно узрел анонс фестиваля,

программу концертов и свою фамилию, написанную на голландский лад: Karajev. Там же с изумлением обнаружил, что в рамках фестиваля Ансамблем солистов Большого театра СССР под управлением А.Лазарева несколько дней назад была исполнена моя пьеса «...a crumb of music for George Crumb», а в театре Bellevue сегодня вечером Mondriaan Kwartet играет «In memoriam...». В театр к концерту еле успел, а после исполнения с удовольствием пообщался с Mondrian'овцами, поблагодарил, благо было, за что — они сыграли Сюиту так, как будто автор провёл с ними несколько подробных и тщательных репетиций.

В Амстердаме — в первый раз... с тех пор город стал одним из самых любимых.

Музей Ван Гога, Rijksmuseum...

Поездка в Гаагу на премьеру «De Materie» Луиса Андриессена. После спектакля — ошеломлённый, скорее, увиденным, но не услышанным! — всю ночь напролёт просидел в кафе с кружкой пива, так и недопитой...

Robert Willson... Его чёткая и ясная сценическая драматургия носила некий флёр загадочности, что наряду с брутальной музыкой Андриессена создавало сильнейшее впечатление. Ожившие картины Рене Магритта на сцене — другое сравнение с увиденным для меня было просто невозможно.

Думал о том, какое это счастье для композитора — работать с таким неуёмным выдумщиком режиссёром, с фантазёром, обладающим грандиозным талантом. И как недостижимо это счастье для нас...

Вернувшись в Баку, прослушал запись вместе с семилетней дочерью, которой этот опус и посвятил. Реакция была неожиданно-ожидаемой: «Я ничего не поняла из этого, — сказала дочь, — но, по-моему, здесь что-то всё-таки есть».

Спустя год после премьеры композиция для камерного ансамбля **«Klänge einer traurigen Nacht» («Маленькая музыка печальной ночи»)**[105] (1989) обрела новую тембровую версию и новое название — Четыре постлюдии для

[105] В творчестве Ф. Караева «Klänge einer traurigen Nacht» представляет ещё один образец пьесы для нестандартного инструментального состава: fl. / fl. in G, cl. / cl. bs., batteria (5 t-toms, 5 temple bl., crot., camp., c-lli, vibr., mar.), chit. I, chit. II / mand., ar., vn., vl., cb.

Премьера состоялась 18.06.1989 в зале Paradiso (Амстердам, Голландия). Исполнитель — Nieuw Ensemble (Голландия), дирижёр Эд Спаньяард (Ed Spanjaard).

Существует аудиозапись сочинения на компакт-диске: *An introduction to Faradj Karajev.* Megadisc [Belgium]. MDC 7852. 1996. Исполнитель — ансамбль солистов Студия новой музыки, дирижёр — Игорь Дронов.

симфонического оркестра (1990). Осуществлённая Ф. Караевым отсылка к жанрово-семантическому инварианту — одной из типологических универсалий авторского стиля[106] — позволяет рассмотреть четыре части пьесы в аспекте претворения феномена постлюдийности, или как четыре *вариации на жанр постлюдии*.

Структурно-композиционный уровень «Klänge einer traurigen Nacht» соотносится с эстетической концепцией фрагмента, в формальном смысле отрицающей «фабульную» связь частей на основе родства тематизма, — и в образно-смысловом отношении, и с точки зрения внутренней организации каждая часть пьесы автономна и самодостаточна. Вместе с тем, в пользу единства художественного пространства композиции свидетельствуют и переходы *attacca*, и общий эмоциональный колорит музыки, выдержанный в характере окрашенного печалью размышления-переживания, — лирическая интроспекция, нюансы которой отражены в ремарках, предпосланных частям: *Tranquillamente* (I) — *Calmamente* (II) — *Fluttuante* (III) — *Meditabondo* (IV)[107]. Объединяющим началом в цикле выступает замедленная процессуальность образного экспонирования и развития, реализованная в русле драматургии медитативного типа и обусловленная поэтикой тишины — тишины, трактуемой и как контекст, и как компонент (материя) звучания. Типичные «лексемы» жанра — паузы и послезвучия, ферматы и звуковые истаивания *al niente*, небыстрые темпы, детализированная шкала оттенков *p*, особые приёмы звукоизвлечения в виде флажолетной игры, дуновений *frullato*, невесомых *glissandi* и вибрирующих *tremolo* — рассеяны в музыке композиции, в каждом из разделов формируя свои риторические формулы, свою логику системного взаимодействия. Столь же индивидуализированы и способы репрезентации высотности, представленной диатоникой (IV часть) и гемитоникой внесерийного типа как разновидностью двенадцатитоновости (I, II, III, IV части) — основой сонорной и сонористической гармонии пьесы.

Внутренняя форма каждой из четырёх частей организована в соответствии с имманентными законами построения образно-звуковой реальности, или образно-звуковой абстракции, если рассматривать музыкальную «событийность» под углом отношения к предметному миру. Отражая разные грани постлюдийного жанра, структурирование этой нематериальной реальности становится проекцией, художественным выражением *постлюдийного мышления*.

Сонорная концепция первой части базируется на идее сгущения и разрежения тембровой плотности. Подчёркнуто сумрачный колорит достигнут игрой каждого из составляющих ансамбль инструментов в крайнем для него регистре:

---

[106] См. раздел I.4.2. Показательно, что в автоколлаже «Ist es genug?..» цитаты из «Klänge einer traurigen Nacht» составили музыку Постлюдии I — см. раздел III.2.

[107] Спокойно, безмятежно (I) — тихо, спокойно (II) — колышущийся, колеблющийся, непостоянный (III) — задумчивый, погружённый в размышления (IV) (*ит.*).

mar. (*tremolo ad lib.*) [c–f] (тт. 1–24) — cl. [cis–es] (тт. 8–23) — cb. (флажолеты) [d–a] (тт. 14–20, 27–46) — vl. [cis–as] (тт. 23–45) — fl. in G [g–b] (тт. 32–45)[108].

Музыкальный материал един для всех партий и представляет собой непрерывное «нанизывание» варьированных гемигрупп 2.1 / 3.1 с постепенным расширением исходного интонационного пространства. Совокупный диапазон звучания инструментов не превышает октавы, с каждым очередным вступлением завоёвывается ещё одна ступень хроматической шкалы, к т. 39 достигая одиннадцатой и последней для данной звуковысотной системы единицы (*b* альтовой флейты).

Формой музыкального изложения является характерный для сонорной фактуры канон — в данном случае это пропорциональный канон, опирающийся на принцип звуковой ротации: в ц. 1 — двухголосный канон в увеличении в приму (mar. / cl.)[109]; в т. 27 — четырёхголосный канон (mar. / cl. / vl. / cb.), в котором маримба, кларнет, контрабас дают проведения в приму (контрабас — в ракоходной версии и в двойном увеличении), а альт — в секунду; в т. 32 — пятиголосный канон, где идея контрапункта метроритмических пропорций выражена особенно рельефно[110].

Нагнетание эмоционального тока, аккумуляция энергии непрерывного интонационного продвижения приводят к распаду мелодического «плетения» на соноры-праэлементы — с т. 42 партии участников ансамбля заполняют тремоло, трели (маримба) и *glissandi* (кларнет, альт), постепенно смещающие высотные позиции от верхнего к нижнему сегменту малой октавы и тем самым возвращающие инструментальные голоса к исходной высотной диспозиции. Дизъюнкция тембровой палитры происходит в порядке, обратном её собиранию: альтовая флейта – альт – контрабас – кларнет – маримба, в последних четырёх тактах которой осуществлён звуковысотный ракоход первых четырёх тактов.

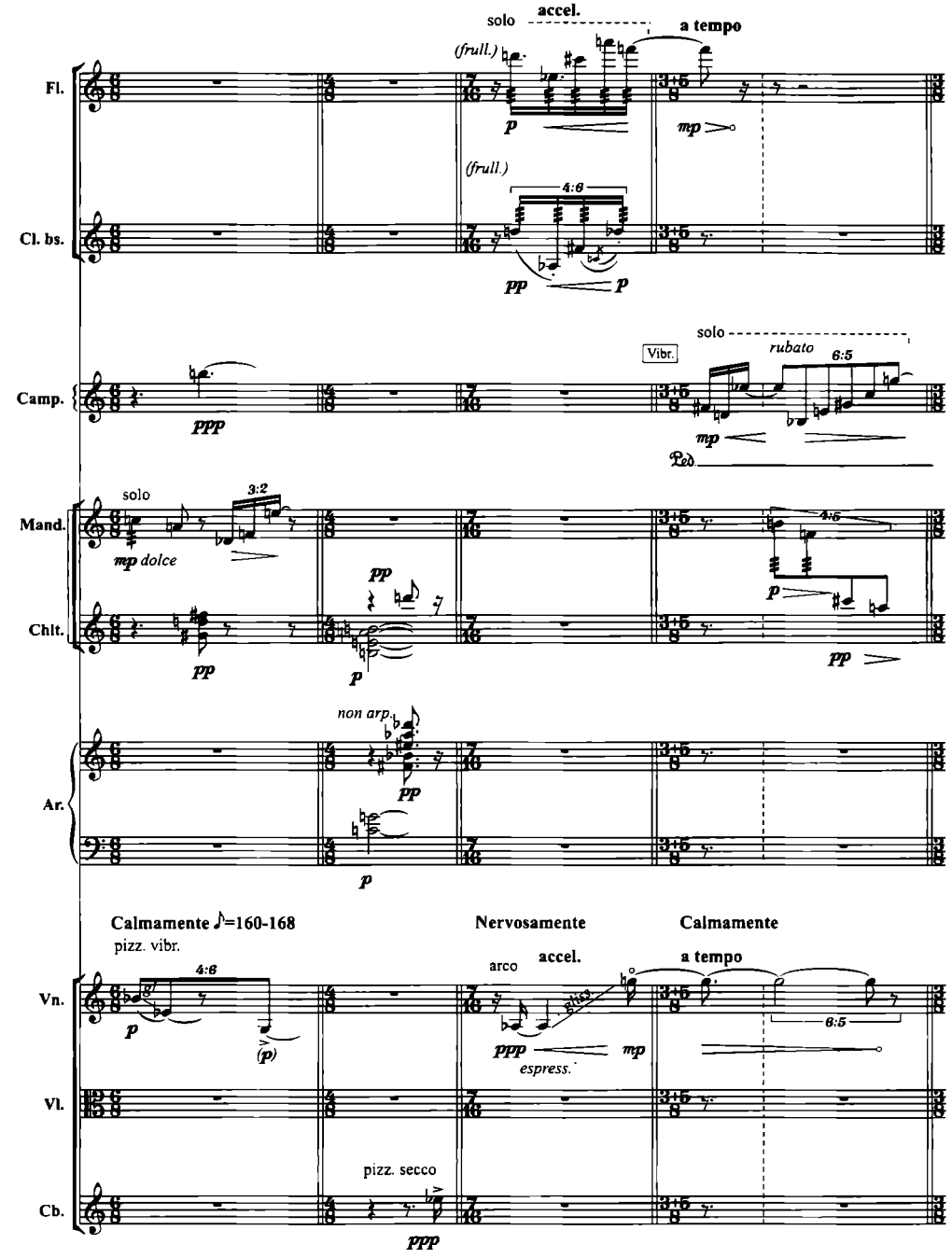
Вторая часть составляет наибольший контраст в цикле, прежде всего, благодаря особенностям изложения музыкального материала, рассеянного пуантилизмом инструментальных мини-ансамблей, — эффект *Kreuzspiel*[111], возникающий на пресечении параметров регистра и тембра. Данный раздел композиции написан в технике групп, вызывающей в памяти оркестровое письмо К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно периода конца 50-х — начала 60-х и представляющей род многопараметровых звуковых формаций, в терминологии Штокхаузена обозначенных

[108] В первом из фрагментов композиции «Aus…», заимствующем музыку начальной части «Klänge einer traurigen Nacht», в тембровую палитру введён ещё один тембр из категории «сумрачных» — голос бассетгорна — см. I.3.5.

[109] См. в разделе I.3.5 на с. 139 пример 42 в тембровой версии маримбы и бассетгорна.

[110] Основная единица времени партии альтовой флейты — 1/16, чередующаяся с аналогичной по длительности паузой, партии кларнета — 1/8, партии маримбы — 1/32, партии контрабаса — четверть с точкой и половинная длительности.

[111] «Перекрёстная игра» (*нем.*) — название знаменитой композиции К. Штокхаузена, представляющей собой образец постверниановской пуантилистической техники на тотальной сериальной основе.

183.

Fl.
Cl. bs.
Camp.
Mand.
Chlt.
Ar.
Vn.
Vl.
Cb.
solo
accel.
a tempo
(frull.)
(frull.)
4:6
Vibr.
rubato
6:5
3:2
4:5
non arp.
Calmamente ♪=160-168
pizz. vibr.
Nervosamente
Calmamente
arco
accel.
a tempo
espress.
pizz. secco

также как «пункт», «поле», «масса», впоследствии — «момент», «процесс», «микроформа», с каждой из которых были связаны определённые принципы конструирования музыкального языка и музыкального пространства.

Партитура поделена на 11 дифференцированных комплексов, имеющих собственную внутреннюю организацию высот и длительностей, вне строгой сериальной детерминированности параметров музыкального языка, однако с фиксированной мотивной структурой и в рамках определённой агогики[112] (см. пример 183).

10 групп содержат внутри себя по 12 неповторяемых звуков, каждая из систем занимает один такт, в целом формируя 48-тактовую структуру с неравным числом повторений той или иной группы[113]:

184.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
camp./ mand. solo/ chit./ vn.	chit./ ar./cb.	fl. solo/ cl.bs./ vn.	vibr. solo/ mand./ chit.	fl./ cl.bs. solo/ vl.	fl./ cl.bs./ cb. solo	mand./ chit. solo / ar./vl.	mar. solo / mand./ chit./ vn./vl.	vn. solo / vl./cb.	t. bl./ vn./ vl./cb.	t-toms soli
Calm.	*Calm.*	*Nerv.*	*Calm.*	*Nerv.*	*Nerv.*	*Calm.*	*Calm.*	*Calm.*	*Calm.*	*Nerv.*
т. 2	т. 3	т. 4	т. 5	т. 6	т. 8	т. 10	т. 14	т. 15	т. 16	т. 21
т. 13	т. 7	т. 12	т. 18	т. 9	т. 11	т.17	т. 44	т. 32	т. 22	т. 24
т. 19	т. 20	т. 23	т. 30	т. 35	т. 34	т. 29			т. 25	т. 26
т. 47		т. 28	т. 33	т. 39	т. 38	т. 36			т. 31	т. 27
		т. 40			т. 41	т. 43				т. 37
					т. 48	т. 45				т. 42
										т. 46
										т. 49

Сумма повторений соседних комплексов выявляет закономерность, регулируемую числом 12:

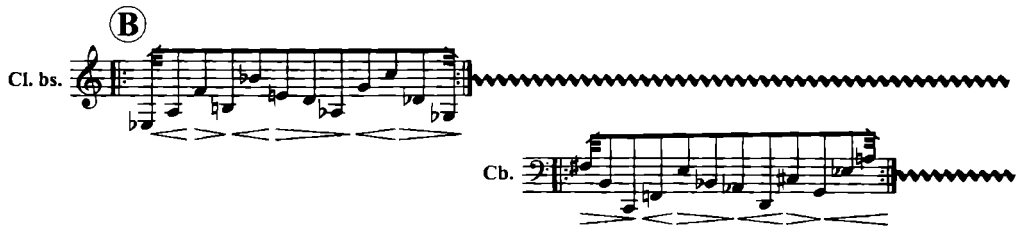
$$\frac{[4\,(I) + 3\,(II) + 5\,(III)]}{12} \cdot \frac{[4\,(IV) + 4\,(V) + 6\,(VI) + 6\,(VII) + 2\,(VIII) + 2\,(IX)]}{24\,(12 \times 2)} \cdot \frac{[4\,(X) + 8\,(XI)]}{12}$$

Чередование разделов *Nervosamente — Calmamente*, сопровождающее перемену групп, выполняет функцию динамического фактора формы, ускорения перемежаются торможениями, подменяя развитие звуковой материи во времени игрой микровременных структур, каждая из которых является носителем определённой смысловой информации. Разные *масштабы времени* отображены неравным количеством единиц длительностей в тактах — от 3 до 14 шестнадцатых, — время «растягивается» и «сжимается», превращая форму в потенциально бесконечную последовательность относительно изолированных «событий».

[112] Исключение составляют комплексы X и XI (см. схему 184), в ансамбль которых введены инструменты без определённой высоты: темпл-блоки и том-томы, — здесь допускаются ритмические и «высотные» пермутации внутри группы, представляющей один тембр.

[113] Порядок чередования групп был определён жребием.

185.



В третьей части значительна роль алеаторики как контекста гармонических и ритмических процессов, определяющих драматургию этого фрагмента «Klänge einer traurigen Nacht». В масштабе трёх разделов части функции алеаторики варьируются — от локальных включений техники до наделения её свойствами ведущего метода организации ткани. В первом разделе *Fluttuante* (до ц. 2), озвученном инструментальным секстетом[114], на отрезке партитуры ц. 1 – 2 т. до ц. 1 А путём аддиции осуществляется рост тактового размера от 3/4 до 3/2 — к сумме длительностей такта последовательно прибавляется по 1/16. Мелодическое содержание инструментальных линий остаётся неизменным, параллельнов партиях том-тома, обеих гитар и нижней строке партии арфы выписано замедление темпа, результатом которого становится постепенное удлинение тактов при сохранении в каждом из них прежнего количества звуков.

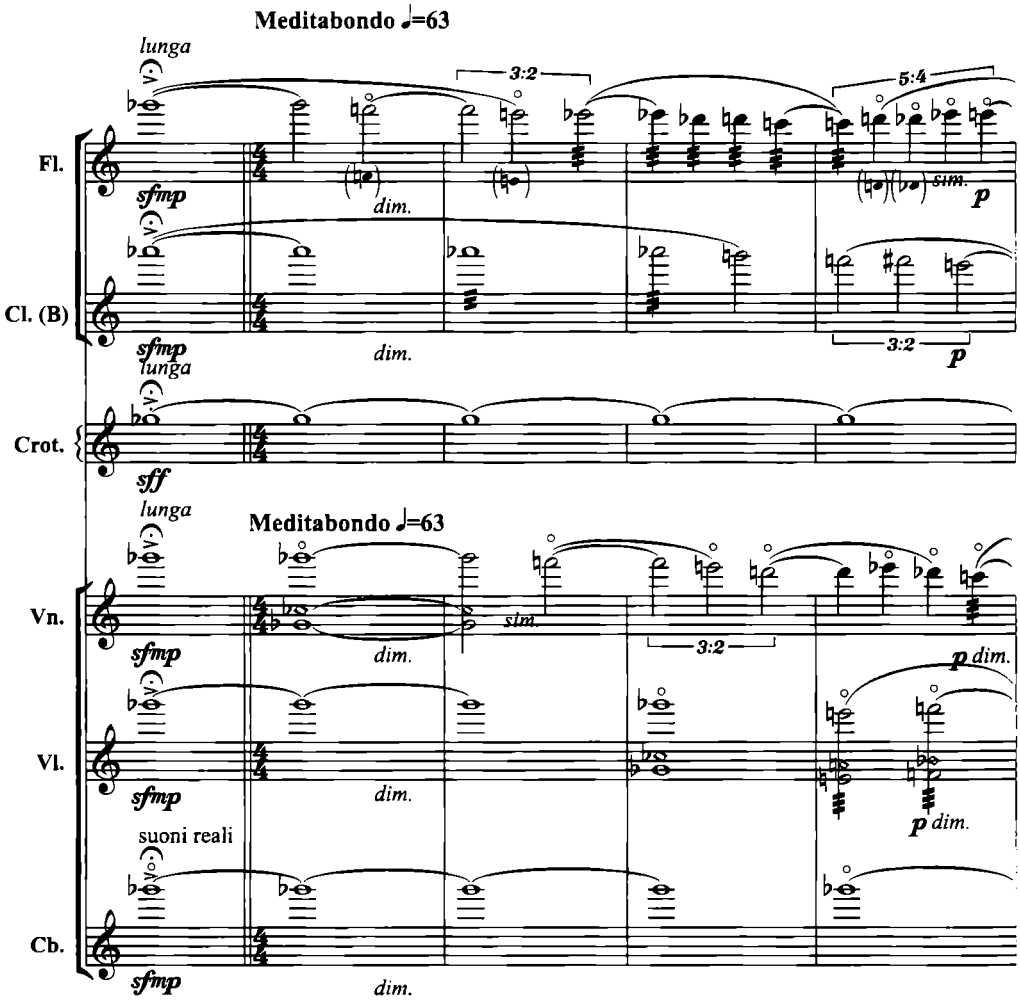
Второй раздел *Ritmico* (ц. 2–4) объединяет по вертикали алеаторические и метрически организованные инструментальные пласты. К секстету присоединяются альт (2 C), скрипка, мандолина (3 B), флейта (3 C); к ц. 3 B поочерёдно завершают игру одна из гитар и арфа. Каждая из инструментальных партий обладает собственным ритмическим модусом, составляя один из «этажей» полиостинатной вертикали, основанной на принципах полиритмии и иллюзорной полиметрии — контрапункта индивидуализированных метрических пульсаций в границах единого размера 5/4. В организации звуковысотной системы использован апробированный в первой части композиции приём постепенного заполнения двенадцатитонового поля: c (vl.) — *cis–d–e* (mand.) — *es* (chit. II) — *f–ges* (fl.) — *g–as* (vn.) — *a* (cb.) — *b–h* (cl. bs.)[115].

Третий раздел *Misterioso* (ц. 5–7) возвращает к принципам мелодики: на фоне ostinato паттернов арфы, коротких *glissandi* и тишайших тремоло литавр в партии солирующего бас-кларнета осуществляется гемитонное «плетение» интонационности, сопровождаемое лёгким флёром мелизматики и ассоциирующееся с начальными тактами «Klänge einer traurigen Nacht». Баскларнету вторит засурдиненный контрабас, отзвуками-имитациями (*semrpe ppp delicatissimo*) откликаясь на форшлаги солиста, — атмосфера сгущённой

[114] T.-tom bs., chit. I–II, ar., cb., с т. 10 — cl. bs.

[115] С введением тона *b* маримбой у бас-кларнета остаётся только *h*.

186.



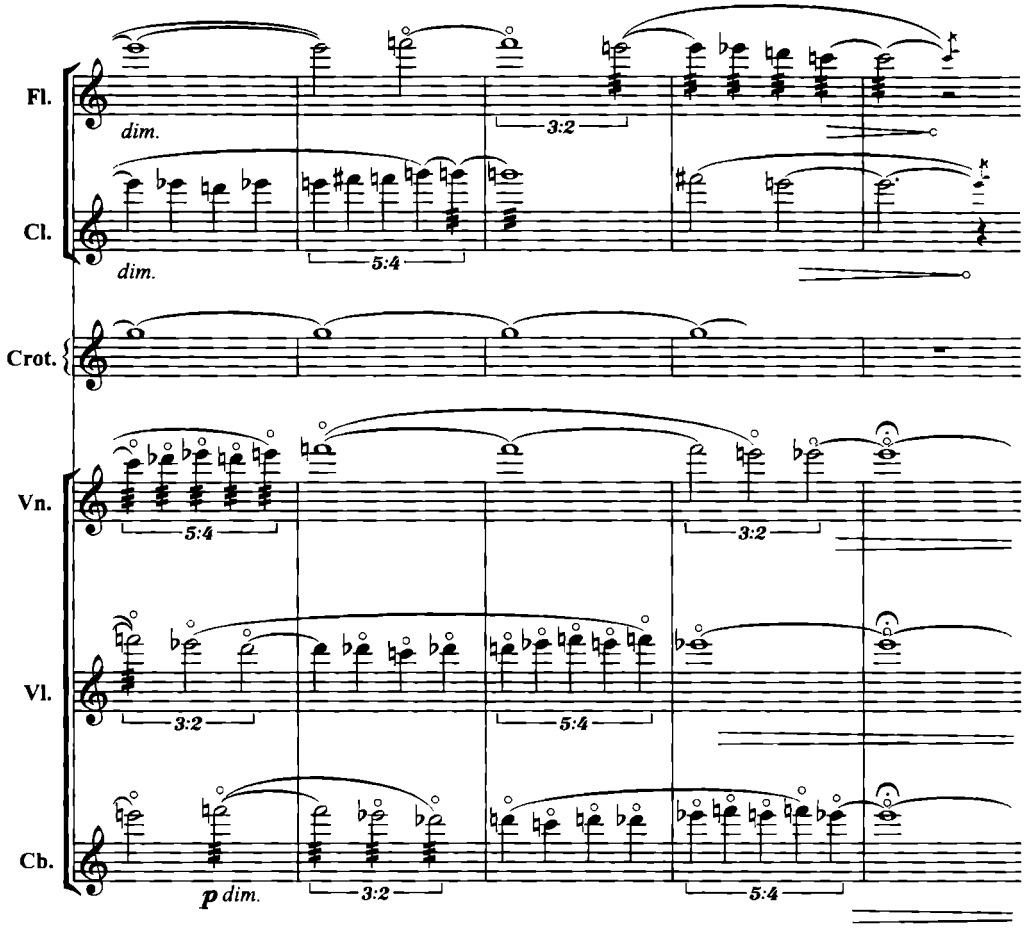
полутоновости и звучание тембрового ансамбля в очень низком регистре[116] рождают ощущение присутствия скрытой угрозы, иррациональной субстанции, не материализуемой и не называемой по имени, — галлюцинация-наваждение, образ из странного сна, от которого нельзя проснуться.

Область форшлагов константно разрастается[117], преобразуясь в звуковые «облака» и функционально эволюционируя от надстройки над темой-мелодией в собственно тему, — к ц. 5 B в партиях обоих солистов формируются двенадцатитоновые ряды, окончательно вытесняющие

[116] Совокупное звучание на данном участке партитуры осуществляется в диапазоне от B_1 (cl. bs.) до Fis (cb., timp.).

[117] Здесь также применён метод аддиции с последовательным расширением звукового поля от 1 до 12 единиц.

186 (продолжение).



мелодику протянутых звуков, причём образование контрабаса [fis–a] является ракоходной инверсией ряда бас-кларнета [des–e] (см. пример 185).

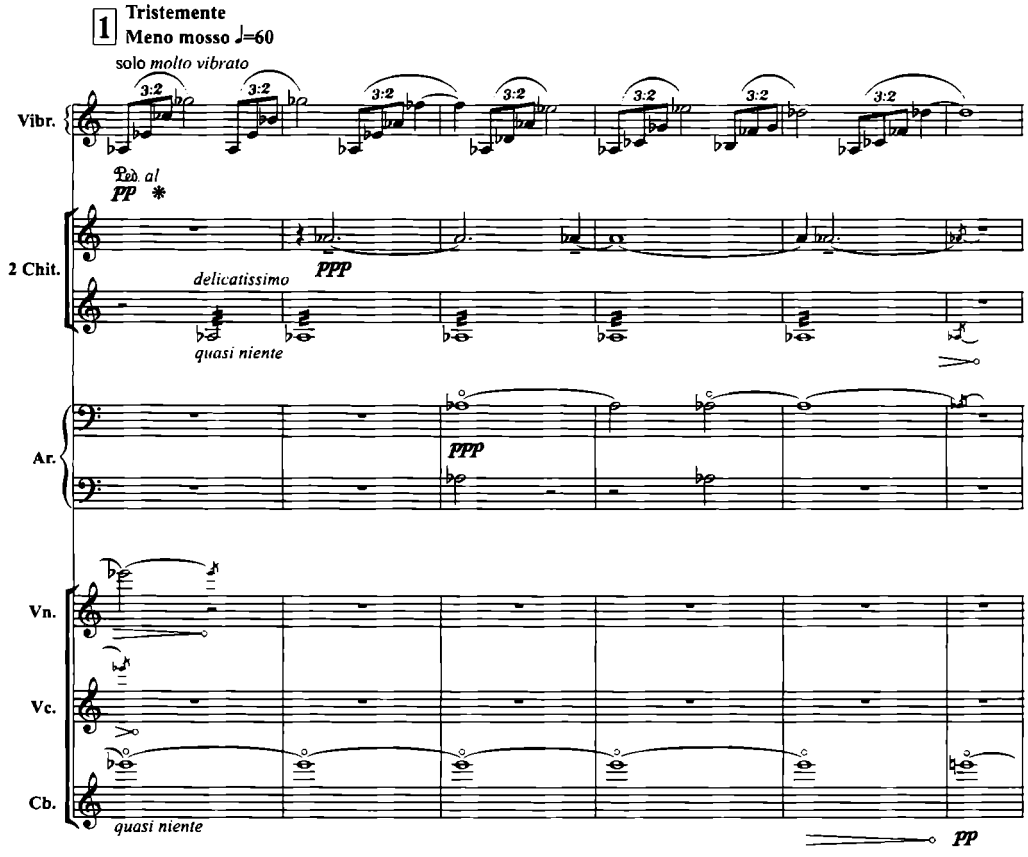
С ц. 6 осуществляется постепенное торможение темпа и мелодического движения, которое сопровождается распадом двенадцатитоновых рядов, усекаемых по звуку с обеих сторон — вплоть до момента, когда от хроматических образований остаётся лишь однозвучие: *b* — у контрабаса, *ges* — у бас-кларнета (ц. 6 F–G). В коде (ц. 7) двенадцать раз бьют «часы»[118] — знак реальности, снимающей наваждение этой «зазеркальной» фантасмагории.

В четвёртой части две одинаково важные в смысловом отношении темы, принцип взаимодействия которых сходен с вариационным типом развития. Первая тема — это гемитонный *хорал*, мистическая инструментальная лита-

[118] Секунда *f–fis*$_1$ в эквиритмическом звуковом комплексе колоколов / гитары II.

ния в почти сонористической звучности тембрового ансамбля[119], играющего в третьей октаве (см. пример 186 на с. 454–455). Вторую тему (*Tristemente*) представляет соло вибрафона в ля-бемоль миноре на фоне протянутого и тремолирующего звука *as* у гитар и арфы и высочайшего контрабасового флажолета *es*:

187.



В ц. 1–3 темы чередуются, причём вторая постепенно сокращается (от 5 до 1 такта), а первая удлиняется (от 1 до 10 тактов). В шести шеститактных образованиях, составляющих ядро формы, тематическая диспозиция представлена следующим образом: 5 + 1 (ц. 1 тт. 10–15), 4 + 2 (ц. 1 тт. 16–21), 4 + 2 (ц. 2 тт. 22–27), 3 + 3 (ц. 2 тт. 28–33), 2 + 4 (ц. 3 тт. 34–39), 1 + 5 (ц. 3 тт. 40–45), — где первая цифра соответствует количеству тактов второй темы, а вторая цифра — количеству тактов первой темы. В последнем, одиннадцатитактовом проведении соотношение тем выглядит как 0,5 + 10 (ц. 4 т. 46–56). Исходя из структурно-тематического критерия, можно говорить о наличии в рондально-вариационном пространстве рассматриваемого

[119] Fl. (флажолеты), cl., crot., archi (флажолеты).

раздела формы второго плана, выступающей в облике концентрической конструкции, в которой начальное и заключительное проведения темы *хорала* (по 10 тактов) окаймляют середину — условные «двойные вариации».

Движение застывает на кластере [ges^2–h^2], причём самый высокий звук находится у контрабаса. В коде (ц. 5) дуэт гитар «выпевает» музыку ля-бемоль минорной темы до момента её полного иссякания в щемящем полутоне *f–ges* на фоне гулкого кластера арфы. Заключительный тембро-«жест»[120], обращённый к глубинам контроктавы, возвращает музыку «Klänge einer traurigen Nacht» к её истоку — границе возникновения и исчезновения звука, породившей хрупкие причудливые образы пьесы.

Четыре взгляда на жанр постлюдии, четыре конструктивных и драматургических решения, четыре версии истории рождения звука и его ухода в немоту — красота и печаль этой музыки родственны поэзии недоговорённостей Сонаты для двух исполнителей, прощальной лирике «Tristessa» и «Canción de cuna», звучащей тишине фортепианной Постлюдии. Отражённая событийность видимого мира в караевской «Маленькой музыке» близка невесомой беспредметности «Маленьких миров» В. Кандинского — в обоих случаях взгляд в сокровенные глубины сознания превращает малое в метафору великого. Ибо, как справедливо заметил один из героев М. Кундеры, преподаватель философии, «[...] начиная с Джеймса Джойса, мы знаем, что наивысшее приключение нашей жизни — отсутствие приключения. [...] Гомеровская Одиссея переместилась вовнутрь человека. Она стала содержанием его души»[121].

6. «Vingt ans après — nostalgie...»: ещё раз о единстве интонационной драматургии

Камерный концерт для пяти инструменталистов (1988), Камерный концерт для восьми инструменталистов «...alla "Nostalgia"» памяти Андрея Тарковского (1989), Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie...» памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D. (2009) — представляя систему вариативных осуществлений одного текста, в творчестве Фараджа Караева эти сочинения воплощают автогерменевтическую и паратекстуальную тенденции. В данном случае идея вариантности как метода исчерпания возможного — родовое свойство караевского стиля — реализуется, прежде всего, в тембровом параметре, эволюционируя от партитуры для небольшого ансамбля к партитуре для тройного состава симфонического оркестра.

---

[120] Нисходящее *glissando* литавр и спуск колка контрабасовой струны *до*.

[121] Цит. по: [62, с. 135].

Ф.К.: Каждый из вариантов партитуры был обусловлен конкретным премьерным исполнением.

Первый вариант – Камерный концерт для пяти инструменталистов (1988) — был написан по просьбе ансамбля Rostoker Bläser Solisten и стал одним из первых зарубежных заказов. «Заказ» этот не предполагал выплаты авторского вознаграждения, что меня абсолютно не трогало – сам факт исполнения давал такой мощный импульс для последующей работы, что с ним не мог сравниться никакой гонорар, пусть и со многими нулями! В валюте!..

Инициативу по налаживанию контакта с ГДР'овскими исполнителями проявила музыковед Ханнелоре Герлах (Hannelore Gerlach), большой друг советских музыкантов, всю свою жизнь посвятившая изучению и пропаганде нашей музыки в Европе.

Но незадолго до премьеры, когда я уже собирался в Росток, Hannelore сообщила, что музыканты честно признались в том, что не смогут достойно сыграть эту музыку без дирижёра, приглашать которого у них нет возможности.

В крайнем случае – было и такое предложение – они могли бы исполнить в концерте I, II и IV части, на что испрашивают авторское благословение.

Но автор «встал в позу», резко воспротивился и... Концерт до сих пор ждёт своего исполнения.

Второй вариант – это Камерный концерт для восьми инструменталистов (1989).

Почувствовал, что музыкальный материал действительно требует дирижёра, а пять инструментов – слишком скудный состав. К духовому квинтету (fl., ob., cl., fg., cr.) прибавилось ещё струнное трио (vn., vl., vc.). Так возникла новая партитура, в общих чертах повторяющая замысел предыдущей.

Премьера сочинения состоялась во время гастрольного турне ансамбля BaKaRa по Швейцарии. После исполнения – это было в Аррау – пианистка Рена Рзаева, не участвовавшая в исполнении, неожиданно сказала мне: «Ф.К., у меня после прослушивания этой музыки возникли совершенно чёткие ассоциации с фильмом «Ностальгия» А.Тарковского».

Так неожиданно возникло посвящение:

...alla "Nostalgia"
Камерный концерт памяти А.Тарковского

Кстати, сыграно было в Швейцарии под управлением Рауфа Абдуллаева блестяще. В составе BaKaRa:

Музаффар Агамали-заде – альтовая флейта
Октай Асадов – гобой/английский рожок
Октай Багиров – бас-кларнет
Рамиз Ахмедов – фагот
Эльхан Рустамов – валторна
Леонид Баршак – скрипка
Джавид Джафаров – альт
Адиль Бабаев – виолончель

Семеро из них, к счастью, живы-здоровы, но в Баку осталось лишь двое.

Наш последний швейцарский концерт, который состоялся в базельском Музее современного искусства, своим присутствием почтил сам Хайнц Холлигер. Мэтр тепло нас поздравил и выдал массу комплиментов: было ясно, что от провинциалов с Востока – с Юга? – он не ожидал такой яркой игры... и, быть может, и музыки — тоже... Особенно он отметил удивительно свободную, виртуозную игру бас-кларнетиста. Привожу почти дословно наш с ним диалог.

Х. Х. (*с энтузиазмом*): Прекрасный кларнетист с блестящей техникой и исключительно красивым звуком! Сколько лет он играет на бас-кларнете?

Ф. К. (*спокойно*): Пару месяцев.

Х. Х.: ???

Ф. К. (*с показным безразличием*): Он — первый кларнет Азербайджанского государственного симфонического оркестра и лишь перед поездкой освоил бас, так как брать в поездку двух кларнетистов у нас не было возможности.

Х. Х. (*с ещё большим энтузиазмом*): Я бы с удовольствием пригласил его в Швейцарию! С кем надо вести переговоры, как оформить контракт?

Ф. К. (*почти с ужасом, ибо мы живём в СССР*): Это невозможно! Он студент II курса консерватории и ему ещё надо учиться.

(Немая сцена. Почти по Н.В. Гоголю)

И ещё...

В 1999 году, перед поездкой Студии новой музыки в Прагу, на авторский концерт, Игорь Дронов после прослушивания швейцарской записи сказал мне: «Мы, конечно, сыграем это сочинение,

и хорошо сыграем, но учти, у меня в ансамбле сейчас нет ни такого флейтиста, ни такого бас-кларнетиста!»

Третий вариант партитуры.

Еще в середине 90-х годов Эльмир Мирзоев как-то высказал мысль о том, что вариант «Nostalgia» для восьми инструменталистов, как и оригинал, далеко не полностью раскрывает возможности, заложенные в музыке.

В принципе, я был с ним согласен...

Тем не менее, желания возвращаться к сочинению, уже достаточно апробированному и исполняемому, не было: от добра добра не ищут — вот тот внутренний «шлагбаум», который находился в постоянном положении «закрыто», и на долгие годы эта идея была запрятана глубоко в подсознание.

Её выход на поверхность спровоцировало обращение ко мне Олега Галахова, председателя Московского СК, многолетнего друга и товарища, по мере сил и возможностей поддерживающего все интересные проекты и начинания. Он был категоричен и краток: «На «Осени» мы *должны* сыграть твоё новое симфоническое сочинение. Оркестр В.Полянского и БЗК! Всё, возражения не принимаются!»

Была середина апреля 2009 года.

Вот тогда-то и была извлечена на свет мирзоевская идея... коренным образом, впрочем, трансформированная: масштаб сочинения увеличился, оркестровая ткань симфонизировалась и стала более насыщенной, смысловые акценты были смещены и, как итог, возникло новое произведение, со своей собственной логикой экспонирования и развития, с иным названием и с иным посвящением:

VINGT ANS APRÈS - NOSTALGIE...
памяти A.(e)SCH Ed(e)S.D

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ - НОСТАЛЬГИЯ...
памяти А.Шнитке и Э.Денисова

Интервал тритона, пронизывающий музыкальный материал сочинения, заложен в самой анаграмме имени-фамилии Альфреда (a-es), а трёхполутоновый ход e-d-es — буквенно-звуковой символ имени Эдисона Денисова — имеет самое непосредственное отношение к общей кластерно-сонорной фактуре сочинения.

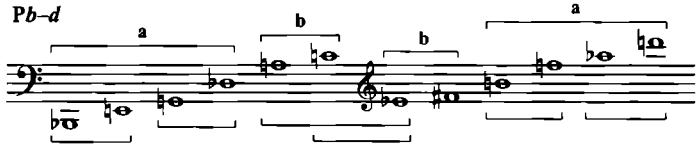
Премьера состоялась 30 ноября 2009 года на *Московской осени*. Без преувеличения могу сказать, что исполнение было выше всяких похвал. Валерий Полянский и его симфоническая капелла сделали всё, чтобы достойно донести до слушателя авторский замысел: имею в виду и тщательнейшим образом выстроенный многодневный репетиционный процесс — такое ответственное отношение музыкантов к материалу не часто встретишь(!), — и вечернее исполнение, во время которого внутренняя уверенность маэстро была мгновенно передана оркестрантам.

И сыграно было просто здорово!

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ — чувство ностальгической тоски по ушедшему времени...

Концерт для оркестра «**Vingt ans après — nostalgie...**» («**Двадцать лет спустя — ностальгия...**») **памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D.**[122] сохраняет структуру своих предшественников, генетически восходящую к инварианту классического симфонического цикла, — в нём четыре части, соотносящиеся по контрасту типов движения и связанные единством интонационного становления и развития. Модулем внутреннего формообразования является интервал тритона — его тембро-мелодические преобразования, лежащие в основе гармонических и фактурных процессов, составляют суть драматургического строительства Концерта.

Как и в большинстве сочинений Караева, источником интонационного содержания выступает двенадцатитоновая серия. Ряд сформирован сцеплением трёх уменьшённых септаккордов и обладает свойством внутренней симметрии, проявляемой на разных масштабных уровнях[123], его интонационный модус определяет тритон, образующийся между соседними звуками (сегмент *а*) или между звуками, следующими друг за другом через один (сегменты *в*)[124]:

188.

[122] Премьера сочинения состоялась 30.11.2009 в Большом зале Московской консерватории в рамках XXXI Международного фестиваля современной музыки *Московская осень*. Исполнитель — Государственная академическая симфоническая капелла, дирижёр — Валерий Полянский.

[123] Зеркально симметричны: сегмент *а* — относительно внутренней оси, серийные «шестёрки» — относительно друг друга, а также прямая и ракоходная серийные формы (см. пример 188).

[124] Напомню, что данная серия была использована композитором в сочинении «Aus...», частично заимствующем музыкальный материал Камерного концерта «...alla "Nostalgia"», а также — с незначительным изменением порядка следования звуков — в *маленьком спектакле* «Посторонний».

Серийная структура первой части формируется на основе интерполяции рядов с выделением мелодизированной тритоновой интонации, которая трактуется в качестве отрезка линии одного инструмента или мелодического интервала, связующего два тембра. В целом гармоническая система складывается таким образом, что её опорными звеньями оказываются тритоновые комбинации, охватывающие все возможные сочетания в пределах 12 звуков и, соответственно, исчерпывающие потенциал данного модуса, заложенный в серии. Ниже приведена редуцированная схема тембровой диспозиции интонации тритона в масштабе основного раздела первой части (тт. 1–78)[125]:

189.

интервал	инструменты	такты
↑ c–fis	flauto in G (flauto I (II))	7–10, 28–31, 47–50
	viole / violini I	44–45
↕ c–fis	viole / clarinetto in B	44–45
↑ h–f	oboe I (oboe II)	13–17, 39–42,
	oboe II (oboe I)	27–30, 51–54, 61–65, 70–75
↕ b–e	fagotto II / tuba	35
	violoncelli / contrabassi	25, 37
↑ a–es	corno III (corno IV)	22–25, 38–41, 65–67
	corno I (corno II)	30–33, 45–48, 59–61
↕ a–es	violoncelli / violini II	46–47
	violoncelli / corno IV	54–55
↕ as–d	flauto I / flauto II	65–66, 75
↑ g–des (cis)	fagotto II (fagotto I)	56–58, 73–74
	violoncelli / viole	34
↓ fis–c	flauto II (flauto in G)	66–70, 75–77
↓ f–h	oboe I (oboe II)	72–75
	flauto II	70–73
↓ es–a	*flauto in G*	71–75
	fagotto I	68–72, 75–78
	corno I / corno II (*corno I / corno II*)	70–72, 75–77
↓ d–as	flauto I / flauto II	33–34, 51–52
↓ des–g	fagotto I (fagotto II)	46–50

Возведение и распад тритоновых конструкций происходят в контексте замедленной пуантилистической фактуры и динамики *pp*, единственным исключением из которой становятся вспыхивающие и тут же гаснущие «блики» фруллатных раздуваний деревянных духовых. Инструментальная драматургия исходит из идеи раздвижения тембрового пространства — оркестр постепенно «набирается», вырастая из звучности струнных, с тем, чтобы к исходу

[125] Символ ↑ соответствует восходящему направлению мелодического интервала, символ ↓ — нисходящему, а символ ↕ обозначает гармонический интервал. Инструменты, указанные в скобках, подхватывают и продлевают второй звук тритона; в партиях инструментов, выделенных курсивом, взятие звуков разделено паузой или относится к разным тембрам.

тембровой «волны» (тт. 59–78) остаться в чистых, «внеличностных» голосах духовых. Вместе с перекраской тембрики высветляется и регистровый диапазон. Конструктивный смысл заключительных тактов основного раздела — в возвратном движении серийных звуков, излагаемых в начале первой части.

Кода — т. 79 и эпизод A–B — это траурный *хорал*, собирающий звучность в строгую, метрически определённую вертикаль, тут же размываемую в алеаторическом контрапункте инструментальных линий. Мелодические голоса (деревянные духовые и валторны), как и гармоническая опора в виде двенадцатитонового созвучия (трубы, тромбоны (*con sordino*) и струнные (*con sordino sul ponticello*)), представляют собой пермутированные отрезки серии, при этом внутри оркестровых групп партии строятся на основе взаимных звуковых ротаций.

Концепция регистрового и тембрового «прояснения» определяет и динамику музыкального развития второй части, которая открывается парными *glissandi* валторн (I–III, II–IV) в интервал тритона (*H–f*). Тематические элементы первой части вырастают здесь в протяжённые мелодические образования, составленные из репликаций единственной тритоновой интонации и обособленные в сольных высказываниях, в специфических ритмике и штрихах, отличных от аналогичных параметров остального материала.

Конструктивная идея реализована в параллельной драматургии соло и сонорного «фона» — многозвучных кластеров, — функциональный контраст которых не исключает взаимного влияния[126]. Векторы обеих линий устремлены из тесситурных глубин контроктавы[127] к ясной звучности среднего регистра (первая октава), от сумрачных красок — к светлой тембрике, высотно-тембровое восхождение сопровождается разрежением кластерной плотности, в финале преобразующейся в диатонический тетрахорд. Схема 190 представляет план взаимодействия сольного и многоголосного («фонового») комплексов в параметрах тембра, звуковысотности и длительности звучания[128]:

На фоне активизации гармонического движения и агогики — учащения смены созвучий в контексте микропроцессов *accelerando* — неуклонный рост кластера, с прибавлением голосов постепенно увеличивающегося в диапазоне,

[126] И сольные, и «фоновые» эпизоды решены как ритмически прихотливые структуры, нивелирующие тяжесть сильной доли метра, однако если первые реализованы в мелких длительностях и стаккатной фактуре, то для вторых характерны ритмические образования «широкого дыхания» и более связный способ исполнения.

[127] Валторна, играющая в низком регистре, производит грубые, «рычащие» звуки — в данном случае валторна IV играет ниже тромбона III и тубы, а валторны II и III — в секундовой близости к ним.

[128] Курсивом выделены тембры и совокупная высотность созвучий, кратковременно вторгающихся в звучность тянущихся кластеров; границы кластеров обозначены скобками [ ].

190.

такты	«фон»		соло	
	инструменты	звуковысотность (кластер)	инструмент	звуковысотность (тритон)
1–4	ottoni *fiati / archi / piano / timpani*	[H_1–Es] [*A_2^1–Es*]	fagotto I	B_1–E
4–7	fiati / contrabassi / timpani *piano*	[H_1–Es] [*H_1^1–Es*]		
8–10	fiati / contrabassi	[H_1–Es]	tuba	B_1–E
10–12	ottoni / timpani *piano*	[H_1^1–Es] [H_1–Es]		
13–16	ottoni	[H_1–Es]	clarinetto bs.	B_1–E
16–19	archi *arpa / timpani*	[f–a] [*f–a*]	corno I	b–e
20–22	fiati / ottoni / contrabassi	[Fis–d]	trombone I	cis–G
22–24	fiati / ottoni *archi / clarinetto*	[Fis–d] [*Gis–d*]		
25–27	fiati / ottoni	[Fis–d]	corno IV	G–cis
27–29	fiati / contrabassi *archi*	[Fis–d] [*Fis–d*]		
29–31	fiati / contrabassi	[Fis–d]	tuba	cis–G
31–33	fiati / archi *arpa / piano*	[e–cis^1] [*E–d*]		
33–35	fiati / archi	[e–cis^1]	corno ingl.	c^1–fis
35–43	archi *fiati / arpa / piano*	[e–d^1] [*e–d^1*]		
43–44	archi	[e–d^1]	fagotto I	c^1–fis
44–47	archi *fiati / arpa / piano*	[e–d^1] [*e–d^1*]		
47–49	archi *fiati / arpa / piano*	[f–e^1] [*e–d^1*]		
49–50	archi	[e–d^1]	clarinetto	c^1–fis
50–52	fiati / archi *arpa / piano*	[f–e^1] [*f–e^1*]		
52–53	fiati / archi	[f–e^1 / fis–f^1]		
53–54	fiati / archi *arpa / piano*	[f–e^1 / g–fis^1] [*f–e^1*]		
54–55	fiati / archi	[f–e^1 / gis–g^1]		
55–56	archi	[b–gis^1]	flauto in G	a^1–es^1
56–58	archi	[b–g^1]		
58–60 (59)	archi / clarinetto	h–c^1–d^1–e^1–f^1–g^1	corno I	es^1–a
60	violini / clarinetto	c^1–d^1–e^1–f^1		

ассоциируется с динамикой накопления энергии, чреватой прорывом в хаос, однако на протяжении пяти последних тактов происходит темповое торможение и разросшаяся вертикаль сворачивается в четырёхзвучие, «стираемое» *glissando*.

В третьей части не нашедшее разрядки напряжение, аккумулируемое «энергоёмкой» тритоновой интонацией, отчасти рассеивается в простран-

ных арпеджио — этот оркестровый план сохраняет свои доминирующие позиции вплоть до начала второго раздела формы[129] — алеаторического эпизода I–A. В тт. 1–26 диалог бас-кларнета и альтовой флейты представляет Grundreihe, развёрнутую в обе стороны от центра *c*, — обращённый звуковысотный канон, в котором каждому звуку соответствует определённая высотная позиция[130]. Варьируясь ритмически и интонационно, серийные отрезки, как и озвучивающие их инструментальные голоса, не пересекаются, комплементарно дополняя друг друга. Исключённый из разработки ряда звук *fis* впервые появляется в виде флажолета в партии контрабасов (т. 15), наряду с остальными струнными деликатно оттеняющих диалог солистов.

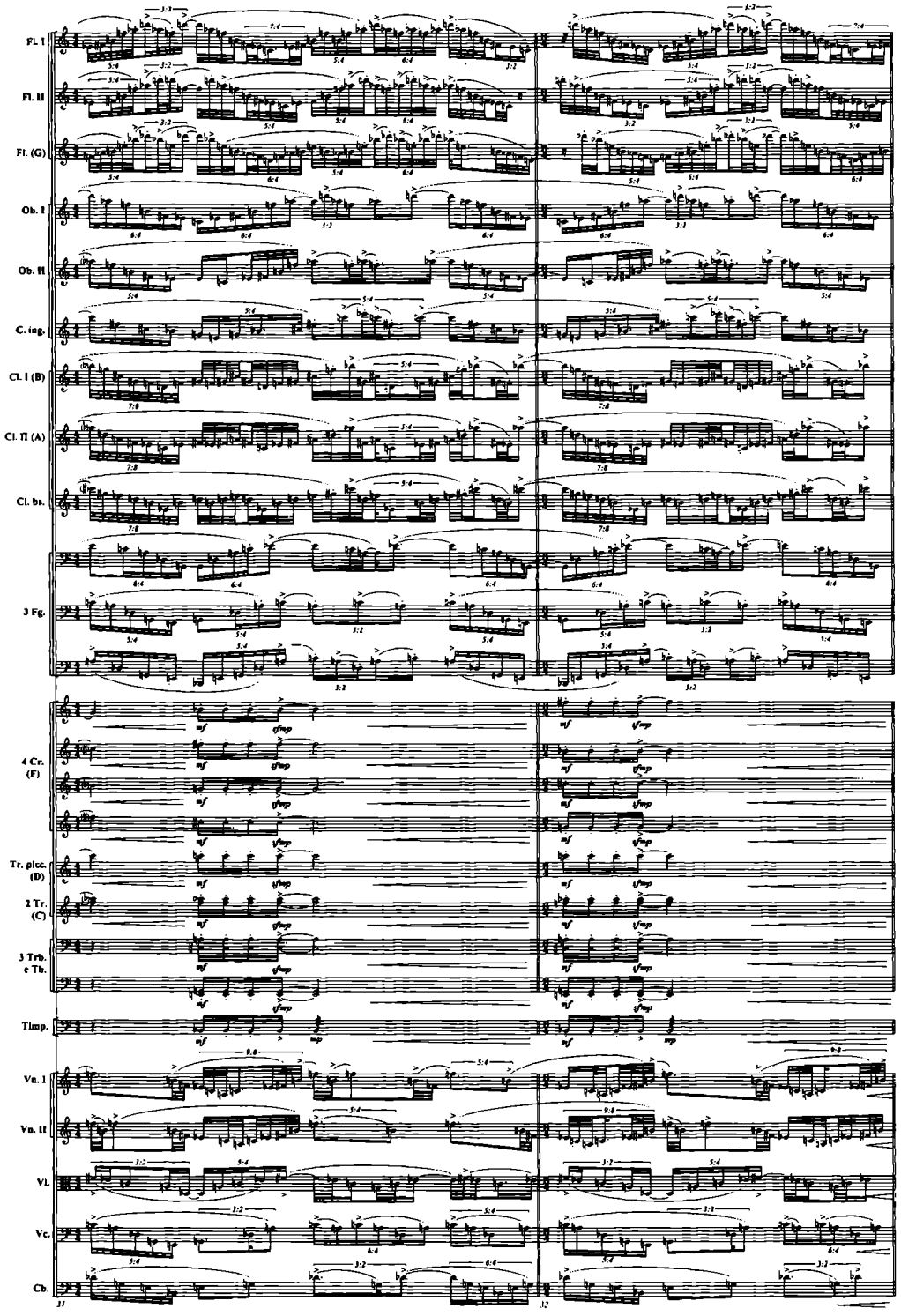
В дальнейшем при структурировании хроматической ткани, формирующей тот или иной пласт фактуры, принцип звуковых «брешей» оказывается ведущим: совокупность одновременно звучащих тонов, как правило, не достигает 12 — «пропущенные» тоны являются частью соседних созвучий, в свою очередь, представляющих неполные версии ряда. Так, в т. 27 гармоническая вертикаль образована «многоэтажным» сцеплением тритонов, суммарно охватывающих 8 тонов, а в т. 28 два одиннадцатитоновых кластера меди и литавр исключают звуки *d* и *b*. В тт. 28–32 группы деревянных духовых и струнных многократно умножают линии арпеджио бас-кларнета и альтовой флейты — множественные ротации отрезков ряда превращают звуковое пространство в «бурлящий» сонор, прорезываемый кластерами-репетициями меди (см. пример 191).

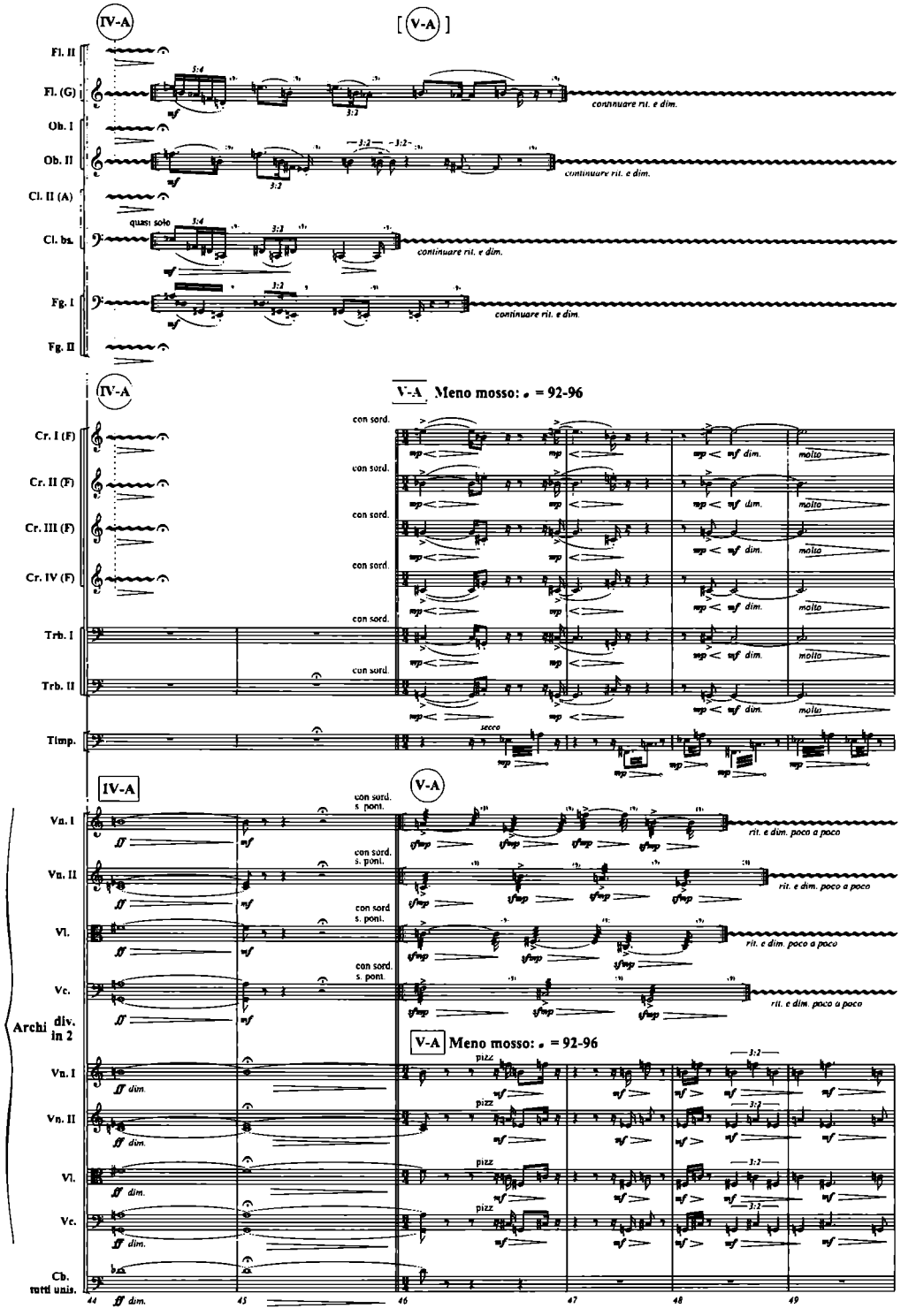
В эпизоде I–A — IV–B (раздел B) метрическая структура разрушается вторжением алеаторики: оркестр расслоен на три тембро-фактурных пласта (fiati / ottoni / archi) с индивидуальным интонационным профилем — мелодизированным серийным сегментам контрапунктируют «рваные» фразы на основе вычлененной тритоновой ячейки, свободный от метрики и метрически обусловленный планы соотносятся как 2:1 или 1:2 (см. пример 192).

На фоне общего динамического спада, сопровождаемого замедлением темпа, музыка возвращается в лоно метра (раздел C), осуществляя принцип инструментальной полифонии уже на иной основе: в тт. 59–65 это диалог флейт / литавр – бас-кларнета – медных – струнных, в тт. 66–75 — флейт / бас-кларнета – гобоев / английского рожка / фаготов – медных – струнных. Ткань соткана из тритоновости в её мелодической и гармонической ипостасях — см. пример 193, в котором комплекс струнных (3–10 звуки ряда) образован парным сочетанием мелодических линий, соотносимых как P и R.

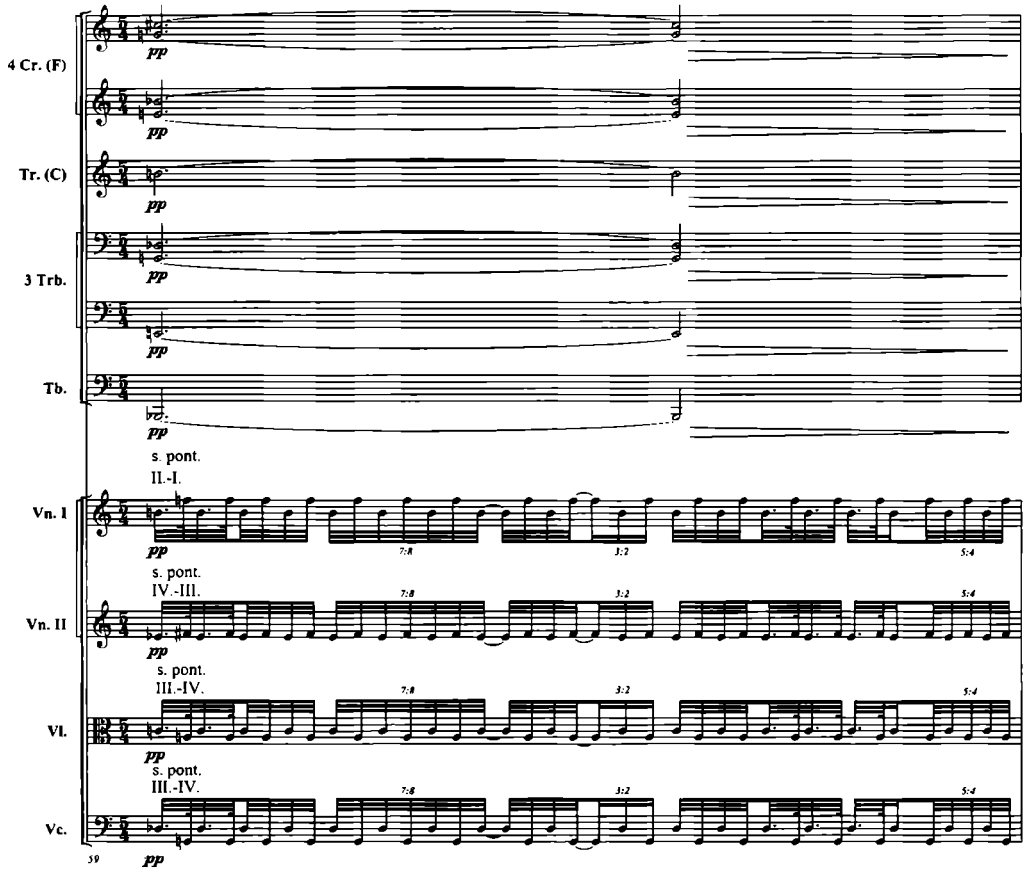
[129] В целом форма третьей части представляет собой сквозную структуру ABCD, где метрически организованные разделы A и C чередуются с относительно свободными в плане метрики разделами B и D, включающими алеаторические построения.

[130] Нотный пример и анализ звуковой драматургии начального раздела III части см. в главе I.3.5, посвящённой рассмотрению композиции «Aus...», — с. 141–142.

191.

Fl. I
Fl. II
Fl. (G)
Ob. I
Ob. II
C. ing.
Cl. I (B)
Cl. II (A)
Cl. bs.
3 Fg.
4 Cr. (F)
Tr. picc. (D)
2 Tr. (C)
3 Trb. e Tb.
Timp.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.
11
12

192.

IV-A
[V-A]
Fl. II
Fl. (G)
Ob. I
Ob. II
Cl. II (A)
Cl. bs.
Fg. I
Fg. II
continuare rit. e dim.
quasi solo
IV-A
V-A Meno mosso: ♩. = 92-96
Cr. I (F)
Cr. II (F)
Cr. III (F)
Cr. IV (F)
Trb. I
Trb. II
Timp.
con sord.
molto
secco
IV-A
V-A
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Archi
div. in 2
con sord. s. pont.
rit. e dim. poco a poco
V-A Meno mosso: ♩. = 92-96
pizz
Cb.
tutti unis.
44
45
46
47
48
49

193.



В тт. 77–90 изложение музыкального материала становится более спрессованным, при этом каждая из инструментальных партий строится как ряд паттернов-отрезков серийного ряда[131], вписанных в общее оркестровое полиостинато.

Четвёртый и заключительный раздел (D) третьей части вновь размывает чёткую метрику включением алеаторических построений. Начиная с т. 91 и далее, музыкальная ткань обретает всё более индивидуализированные фактурные формы, расслаиваясь на контрапункт дирижируемых и недирижируемых оркестровых планов. Тритон, как и прежде, является мельчайшей структурной единицей, организующей вертикаль (поступенно набираемое созвучие в I–C, III–C) и линейные канонические формы в разнопропорциональных метрических соотношениях (партии деревянных духовых в II–C, IV–C, I–D).

[131] Вновь соблюдён исходный принцип фиксации определённой и неизменной высотной позиции звуков серии.

В целом волновая структура раздела I–C — V–D реализована в пяти фазах различной протяжённости — все, за исключением последней, оканчиваются ритмическим и динамическим торможением, приводящим к ферматным паузам. Последняя, зеркально обращённая «волна» интенсивности, прорастая в туттийную звучность, «выплёскивается» в *subito p* финала.

В тишайшей ауре IV части завершается процесс «торможения» формы, очередным этапом которого становится вариативная «куплетность» тт. 1–45 — троекратно воспроизводимый тематический комплекс растёт изнутри за счёт структурного расширения составляющих его компонентов[132]: 2–1–1–6 — 2–2–1–7 — 2–5–1–8, — где цифры обозначают количество тактов. Четвёртое проведение перерастает в сегментированное изложение серии — «классическую» версию Klangfarbenmelodie, реализованную в тембрике валторны I, фагота I, бас-кларнета, басовой флейты и флейты I (тт. 45–56).

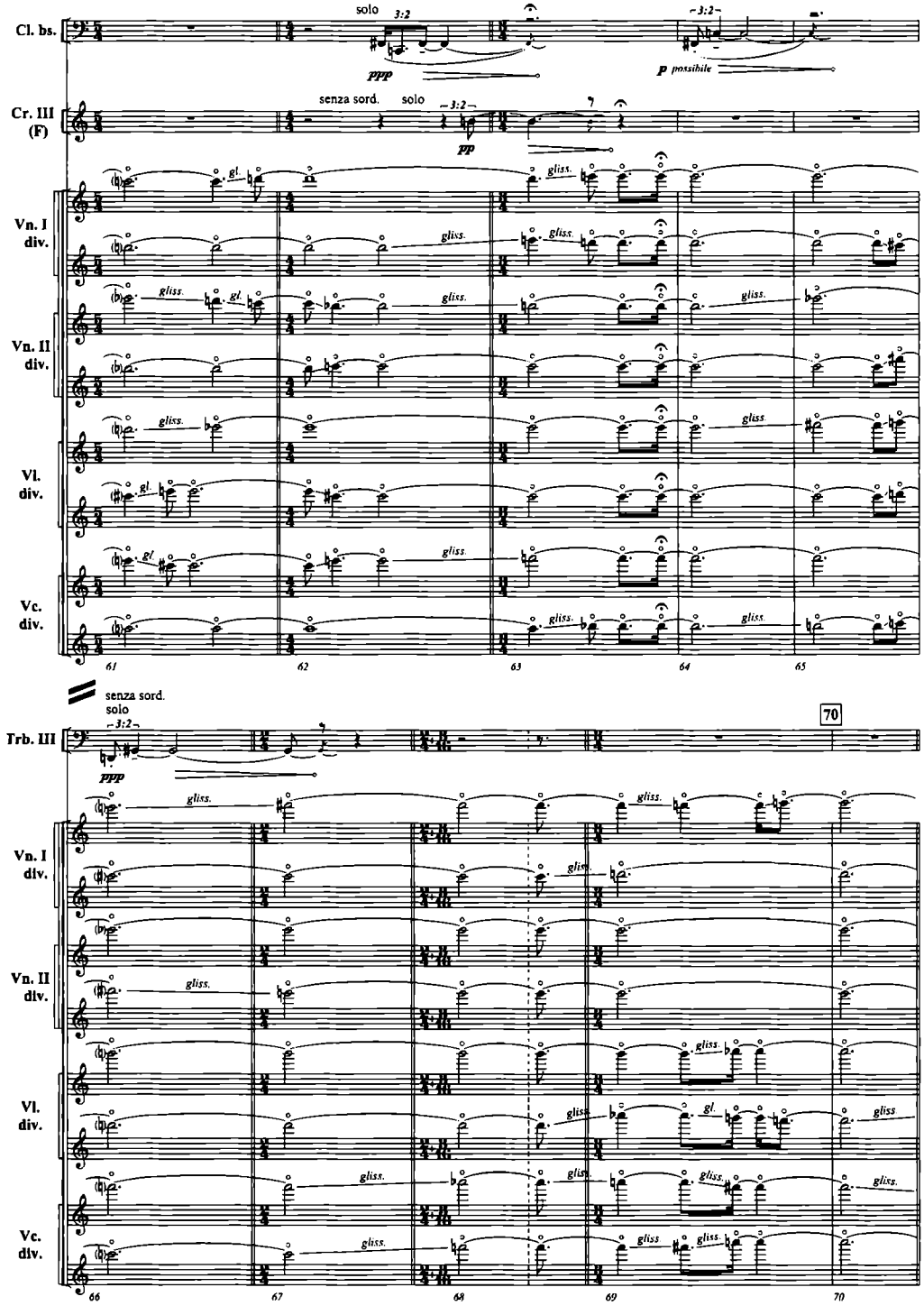
Последующие страницы партитуры (тт. 56–81) являются почти зримым воплощением «дематериализации» звука, звукового «развоплощения» и истончения в сонористическом кластере струнных. Тритоновые блики низких духовых — отголоски тематизма предыдущих частей — эхом невнятной тревоги проступают сквозь шелест флажолетного скольжения *glissandi* в высочайшем регистре (см. пример 194). В коде (тт. 82–85) синтаксическая структура распадается на мельчайшие осколки, музыка рассеивается в призвуках и — словно душа, высвобождённая из телесных оков, — «выдыхается» в амбушюр флейт.

Единство интонационной драматургии «Vingt ans après — nostalgie...» определяется структурообразующей функцией лейткомплекса тритона, реализуемой в масштабе целостной звуковой формы сочинения: от обеспечения прочных связей внутри серийного ряда — до выстраивания интонационных параллелей между частями. Тритон является своего рода микротемой, из которой рождается, выводится вся музыкальная ткань. Приметой сольного начала служит уже не столько тематический критерий (ибо тематизированы все слои композиции), сколько тот или иной тип изложения, именно в области темброфактуры тематический процесс выявлен ярче всего — здесь возникают и необходимый контраст, и индивидуализированные типы изложения. Тембр становится ведущим параметром более высокого ранга музыкальной интонации.

По-новому претворяя классический принцип монотематизма в условиях сонорной ткани, тритоновые метаморфозы воплощают метафорический «сюжет», рефлексию на извечную тему Жизни и Смерти — порождающий импульс, прустовская *чашка чая*, инициирующая наплыв воспоминаний и поиски прошлого[133]. Эти «вариации на тритон» — словно бесконечное

[132] См. в главе I.3.5 на с. 143 пример 46. В «Vingt ans après — nostalgie...» данный фрагмент осуществлён в полной звучности оркестра.

[133] См. начальную главу первой части романа М. Пруста «По направлению к Свану».

194.

Cl. bs.
solo
3:2
ppp
p possibile
Cr. III (F)
senza sord.
solo
pp
Vn. I div.
Vn. II div.
Vl. div.
Vc. div.
gliss.
gl.
61
62
63
64
65
senza sord.
solo
Trb. III
70
66
67
68
69
70

возвращение к тягостной *idée fixe*, сверхтяжёлому, всё в себя вобравшему переживанию, находящему иллюзорную разрядку в финале — символическом акте расставания души с телом, «катастрофе «с выключенным звуком»[134].

Ёмкая и глубокая характеристика музыки принадлежит Ирине Снитковой:

«Ностальгия» — одно из самых «трудных» и трагических сочинений Фараджа Караева. Мне кажется, оно весомее по смыслу, чем собственно *ностальгия*. В нём нет той ускользающей и печальной (до слёз!) красоты, как в «Моцарте на Карловом мосту»; в нём, скорее, *тяжесть вещества жизни*, как это мог бы назвать Платонов, и труд по его медленному, миллиметр за миллиметром, преодолению. Это *мучение одной мыслью* и в конце всё тот же «вопрос, оставшийся без ответа» с караевскими фирменными росчерками. Внутренний сюжет этого сочинения — спровоцированное жанром *In memoriam* трагическое ощущение итога жизни двух (и не только двух!) великих мэтров. Это медитация на неизживаемую тему: органическое «несовпадение» Мастера с действительностью и его «крест».

Думаю, для музыки Фараджа Караева это самая важная тема»[135].

[134] Выражение М. Германа цит. по: [33, с. 57].

[135] См.: Композитор Фарадж Караев: сайт.
URL: http://www.karaev.net/w_2009_vingt_apres_nostalgie_r.html

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ:

Концерт для оркестра и скрипки соло

Основная тональность – грусть...
Из Книги беспокойств Ф.К.

В наследии каждого творца есть сочинение особой, трудной судьбы. Для Фараджа Караева таким сочинением стал **Концерт для оркестра и скрипки соло**, создававшийся в течение пяти долгих лет (1999–2004), — один из наиболее крупных симфонических проектов композитора, путь которого от замысла к реализации отмечен чередой коллизий и перипетий: несостоявшийся контракт с Berliner Philharmoniker, бесследное исчезновение в виртуальных недрах компьютера виртуозно набранного нотного текста, бесконечные переписки автора с венским издательством, по непонятным причинам затягивающим отсылку партий исполнителям, — вот лишь некоторые вехи драматической «биографии» Концерта. В начале 2009 года на вопрос о сценических перспективах опуса, сам исполнительский состав которого, казалось, мог явиться главным препятствием на пути к слушателю, Караев высказался с изрядной долей скепсиса:

Ф. К.: Концерт должен был быть исполнен в Берлинской филармонии в цикле симфонических концертов, посвящённом наступлению XXI века. Работа над ним требовала неимоверной отдачи, полной изоляции от внешнего мира и уединения, а таких условий, увы, в год набиралось месяца полтора, от силы – два, и сочинение к заданному сроку закончено не было. Это был единственный случай в моей практике, как и то, что сочинение создавалось с большими перерывами на протяжении ряда лет в разных городах и странах — в Москве, Баку, Люксембурге, Германии, Турции, а закончено было в Казани 5 февраля 2004 года, в день рождения отца.

Чтобы исполнить это сочинение, нужна непреклонная исполнительская воля. Концерт неимоверно труден для оркестра — он

писался в расчёте на Berliner Philharmoniker, его состав нетрадиционен — нет скрипок, но необходимо большое количество альтов, виолончелей и контрабасов. А кроме того, шесть флейт — из них три альтовые и две басовые, — шесть кларнетов — из них два альтовых и три басовых, — шесть валторн[1]. Музыканты, читающие эти строки, согласятся с моими печальными прогнозами. Шансы озвучить партитуру этого сочинения минимальны. Но... Я никогда не мог себе представить, что три моих опуса, исполнение которых требует преодоления массы трудностей организационного характера, будут, тем не менее, сыграны в Москве — «Ist es genug?..», «В ожидании...» и «Tristessa II», прозвучавшие на протяжении двух последних сезонов. И это обстоятельство даёт мне повод для сдержанного оптимизма...

Ищите — и обрящете! Ждите — и дождётесь!

Если всё пойдет так, как задумано, то премьера Концерта может состояться уже в этом году — сочинением заинтересовался оркестр Basel Sinfonietta.

И если всё пойдет так как задумано, солировать будет Патриция Копачинская — великолепная скрипачка, с которой меня с давних пор связывает большая творческая дружба: скрипичный вариант «Эксцентрика» — «Вы всё ещё живы, господин Министр?!» — сделан по её просьбе.

И если всё пойдет так, как задумано, то 1-го ноября — Базель, 3-го — Цюрих.

...если всё пойдет так, как задумано...[2]

Высокий уровень премьерных исполнений[3], эмоциональная отдача музыкантов, долго не смолкающие аплодисменты слушателей — не лучшая ли награда автору и его сочинению, которое с полным на то основанием может быть отнесено к категории автобиографических? Почтив партитурой Концерта память матери (*Zum Andenken meiner Mutter*), композитор закончил работу над ней в день рождения отца — фактически двойное посвящение обусловило

[1] Полный состав оркестра: 6 fl. (со сменой на видовые инструменты: fl. in G — 3 и fl. bs. — 2), 6 cl. (со сменой на видовые инструменты: cl. in Es — 1, cl. in F (cr. di bassetto) — 2 и cl. bs. — 3), ob. d'am., 6 cr., 3 tr., 3 trb., t. mil., t-t., timp., 8 vl., 8 vc., 6 cb.

[2] Данный текст является фрагментом статьи, опубликованной в журнале «Музыкальная академия» — см.: *Высоцкая М.* К портрету Постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 140–141.

[3] Премьера Концерта состоялась в Базеле (Stadtcasino, 01.11.2009) и Цюрихе (Tonhalle, 03.11.2009) в рамках фестиваля азербайджанской культуры *Culturescapes Aserbaidschan*. Исполнители: оркестр Basel Sinfonietta, дирижёр — Стефан Асбёри (Stefan Asbury), солистка — Патриция Копачинская (Patricia Kopatchinskaja).

трагический лиризм музыкальной интонации, вобравшей в себя грусть утрат, боль невысказанного и печаль о невозвратном. Как и написанный тридцатью годами ранее Концерт для фортепиано и камерного оркестра, Концерт для оркестра и скрипки соло соткан из обрывков воспоминаний, цитат, аллюзий и едва уловимых реминисценций стилей прошлого. Его драматургия — это сплетённая в контрапункты образных линий *тоска по родине*[4], блуждание в лабиринтах культурной памяти, встреча-прощание на границе жизни и смерти. Вновь, как и в случае с Сонатой для двух исполнителей, смысловой структуре караевского сочинения удивительным образом резонирует характеристика Милана Кундеры, на этот раз адресованная его собственной «Книге смеха и забвения»: «Вся эта книга — роман в форме вариаций. Отдельные части следуют одна за другой, как отдельные отрезки пути, ведущего внутрь темы, внутрь мысли, внутрь одной-единой ситуации, понимание которой теряется в необозримой дали»[5].

Роман в форме вариаций — этой жанровой дефиниции в полной мере отвечает содержательная и конструктивная архитектоника Концерта, центрированная на фигуре солиста — *alter ego* автора — и его рефлексии о Времени, вызывающей к жизни калейдоскоп забытых образов и лиц. И в этом смысле всё происходящее — действительно, *вариации* на одну *тему*, вехи на пути к одной всеобъемлющей *теме* — безмерной тоске по ушедшему и ушедшим, тоске человека и художника. Показательно и то, что названия частей сформированы из различных конфигураций ключевых слов: *Вариации без темы* (первая часть) — *Темы и аллюзии* (вторая часть) — *Вариации и Тема* (третья часть), — и то, что финальная Тема — цитата из Грига — возникает не в качестве исходного посыла, но, напротив, как итог многоэтапного и трудного продвижения музыкальной мысли.

Концерт фокусирует определённые константы караевского творчества — признаки стилевой атрибуции, охватывающие весь спектр параметров композиции и составляющие суть индивидуальной творческой системы:

— прекомпозиционное моделирование: выведение *Vorform* — двенадцатитонового ряда как единого источника интонационного и мотивного строительства;

— имя: типичный перевёртыш — перемена акцентов в традиционной парной иерархии *для / и*[6];

— жанр: метафора — апелляция к классической жанровой категории как символу-обобщению исторической линии концерта;

— структура: индивидуализированная многофазная конструкция потенциально открытого типа — преобразование циклической формы (классической композиционной схемы) в поэму единого дыхания;

[4] Тема фортепианной пьесы Э. Грига с таким названием послужила основой вариаций третьей, заключительной части сочинения.

[5] Цит. по: [62, с. 240].

[6] Аналогом подобных инверсионных процессов в области классической формы являются части *Вариации без темы* и *Вариации и Тема*. В первом случае абсолютизируется идея развития, во втором — структурно оформленная Тема представлена в качестве итога Вариаций.

— драматургия (интонационная форма): множественный контрапункт линий — их слоение, параллелизм, предпочтение методу контрастного сопоставления техники перевоплощения, плавных «модуляций» образов-состояний; подмена итогового резюме финальным исходом в беззвучие;

— техника: смешанного типа — свободно претворённая серийность, алеаторика, сонорика и сонористика;

— методы развития: акцент на принципе разного в едином и единого в различном — полифоническая техника, вариантность и вариационность в опоре на фундамент Grundreihe и иные организующие закономерности;

— звуковая система: смешанного типа — свободная и серийная двенадцатитоновость, тональность, четвертитоновость;

— тембрика: персонификация — трактовка симфонического оркестра как ансамбля солистов, камерная, дифференцированная манера инструментального письма, индивидуализация инструментальных групп и инструментальных партий внутри групп, имманентность законов тембровой драматургии;

— стилистика: интертекстуальность как род «программы» — стилевая ассимиляция в аллюзийно-цитатной версии, метод «бесшовного» введения иностилевых заимствований[7], растворение чужого «слова» в авторском материале — вплоть до полного стирания граней.

И как результат — в не меньшей степени, чем комплекс «технических» параметров, характеризующее композиторскую индивидуальность Фараджа Караева удивительное равновесие ratio и motio, структуры и чувства, логической взаимосвязи, системности всех компонентов и — парадоксального, неожиданного, *ненормативного*...

И как результат — обобщение собственной традиции бережного и печального вслушивания в голоса ушедших, исполненного глубочайшего пиетета диалога с прошлым — традиции, идущей от Сонаты для двух исполнителей, симфоний «Tristessa», Серенады «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге », ансамблевых композиций «... a crumb of music for Georges Crumb» и «...alla "Nostalgia"», фортепианной Постлюдии...

И как результат — напряжённое интонационное действо, трудное течение музыкальной мысли, не находящей разрядки даже в финальном уходе в тишину, ибо это безмолвие Вечности, иррациональный, страшный в своём беззвучии голос всё поглотившей Пустоты[8]...

Культурологический аспект композиции не исчерпывается сугубо «внутримузыкальной» интертекстуальностью — как и в опусах «Der Stand der Dinge», «(K)ein kleines Schauspiel...», « ...a crumb of music for Georges Crumb»,

[7] За исключением цитаты из скрипичного концерта ля минор А. Вивальди.

[8] Музыка Концерта прекращается вместе с последней репликой солирующей скрипки — шелестящим флажолетом в высочайшем регистре, повисающим в бесконечность знаком вопроса, «открывающим» вовне синтаксическую и смысловую форму сочинения.

функцию организующего начала во многом берёт на себя художественное слово. В Концерте сокрытое от глаз слово растворено в музыкальной ткани, его незримое присутствие выявляет анализ серийной структуры, ибо в звуках Grundreihe зашифрован фрагмент романа Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн» — одного из высоко ценимых композитором текстов[9]:

Ich werde älter...
Via appia antica.
Sie könnte meine Tochter sein, und **es** hat keinen Sinn, daß wir einander wiedersehen. Ich möchte es, ich **b**in **g**etro**ff**en, aber es hat keinen Sinn. Wir stehen auf einem römischen Grabhügel, Nachmittag, eigentlich erwartet man uns in der Stadt. Die ganze Zeit sehe ich bloß ihre Augen, ein Kind, einmal frage ich, w**as** sie denke, und ihre Augen schauen mich an, und ich weiß schon, das sie kein Kind ist. Wir wagen nicht, uns auf die sommerliche Erde zu setzen, um nicht ein Paar zu werden. Ich küsse sie nicht. Es hat keinen Sinn, das wissen wir beide, es muß nicht sein. Um etwas zu tun, sucht sie ein Kleeblatt, ein vierblättri**ges**, wie es sich gehört für Augenblicke **des** Glücks; aber vergeblich[10].

Текстовый параметр партитуры Концерта вписан в линию караевских *suono interno*: неслышимой музыки Веберна в «Der Stand der Dinge», проговариваемых музыкантами про себя строк суры в «Xütbə, muğam və surə», анаграмматических построений «В ожидании...» и «In memoriam...» — ещё одно обобщение в границах авторской традиции, обобщение тем более значимое, что теперь литературное слово выступает в качестве системной основы прекомпозиционного этапа работы[11].

Родовое свойство музыки Фараджа Караева — апелляция к миру отражённой, *не-сущей* образности — находит идеальное, едва ли не зримое воплощение в первой части сочинения с её намеренно «стёртой» звучностью и затушёванной динамикой. Словно из полупрозрачного зеркала, разделяющего оригинал и его дематериализованное отражение, выступают очертания причудливых звуковых объектов: облечённые в невесомые тремоло, форшлаги, цепочки флажолетных

[9] Напомню, что фрагменты романа Фриша уже были использованы композитором во второй части сочинения «Der Stand der Dinge» (см. раздел II.2).

[10] Я старею...
Via appia antica.
Она годится мне в дочери, и встречаться нам снова бессмысленно. Я хочу этого, я задет за живое, но это бессмысленно. Мы стоим на каком-то римском могильном холме, вторая половина дня, нас, собственно, ждут в городе. Всё время я вижу только её глаза, ребёнок, один раз я спрашиваю, о чём она думает, и глаза её глядят на меня, и я уже знаю, что она не ребёнок. Мы не отваживаемся сесть на летнюю землю, чтобы не стать парой. Я не целую её. Это бессмысленно, мы оба это знаем, не надо этого. Чтобы чем-то заняться, она ищет в клевере четырёхлистник, как полагается в минуты счастья; но безуспешно — цит. по: [131, с. 124–125].

[11] По А. Михайлову, одно из проявлений *«за-словного» бытия слова*.

аккордов и *glissandi*, эти шорохи и призвуки — *пластическое безвесие*[12] — организованы в многообразные ритмические структуры и фактурные формы, подвижные и изменчивые, — изнанка изображаемого, создающая видимость невидимого. Постепенно в *quasi*-сонористическом пространстве, родственном мистическим страницам « ...a crumb of music for Georges Crumb», кристаллизуются определённые закономерности — знаки некой тайной *игры по правилам*. *Игры*, в большей степени видимой, нежели слышимой, ибо музыка освобождена от звуковой материи настолько, насколько позволяет порог слышимости в границах от *pp* до *pppp*. Перед нами — отражённый рефлексией *образ* музыки, концептуализированный *образ* концертирования, реализованного в фиксируемом жанром параметре сольно-ансамблевой игры. Этот концерт-фантом представляет собой «снятый» образ *всех* концертов для солирующих инструментов, вне зависимости от стиля и эпохи изоморфных друг другу самой диспозицией участников совместного музицирования. В данном смысле начальная часть караевского Концерта абсолютно традиционна: от первого и до последнего звукожеста[13] реплики скрипки solo театрально-*концертны*, в то время как функции аккомпанирующих голосов распределены между группами оркестра. Задействованы только струнные и деревянные духовые — тембро-сонорный контекст аккумулирует типы звучности, характеризующие партию солиста, умножая их — вплоть до объединения всех алеаторических секций в полипластовую вертикаль, наполненную шелестом и вибрацией, — см. *Приложения III–15* и *III–16*.

Во второй части множественные музыкальные ассоциации Концерта сплавлены в единый аллюзийный комплекс — иллюзорный образ-отражение обретает реальные звуковые формы, эволюционируя в сторону идеи исторического синхронизма. Искусно вплетаемые в авторский текст *quasi*-цитаты не вызывают отторжения материала, в равной степени не способствуют они и созданию облика полистилистической композиции — здесь, как и в написанных десятилетиями ранее фортепианном Концерте и Серенаде «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», композитор использует излюбленный им метод неконфликтной адаптации иностилистики в авторский текст. Источники заимствований — шедевры мировой музыкальной культуры, бóльшая часть которых связана с караевской композицией жанровым родством: скрипичные концерты А. Вивальди (a-moll), Ф. Мендельсона-Бартольди (e-moll), И. Брамса (d-moll), А. Берга, К. Караева, а также Третья симфония И. Брамса[14]. Расположение аллюзий и цитат в рамках второй части представляет нижеследующая схема:

[12] Термин К. Малевича.

[13] Взятый форшлагом флажолет с последующим броском на две с половиной октавы вниз (затакт к т. 1 – т. 1) и форшлаг-*pizzicato* (ц. 14), оба — в высочайшей четвёртой октаве.

[14] Таким образом, при каждом контакте с иностилевым заимствованием возникает эффект двойного цитирования (двойной метафоры) — музыкального материала и жанра, а в случае со скрипичным концертом Берга — и удвоение жанра мемориала.

195.

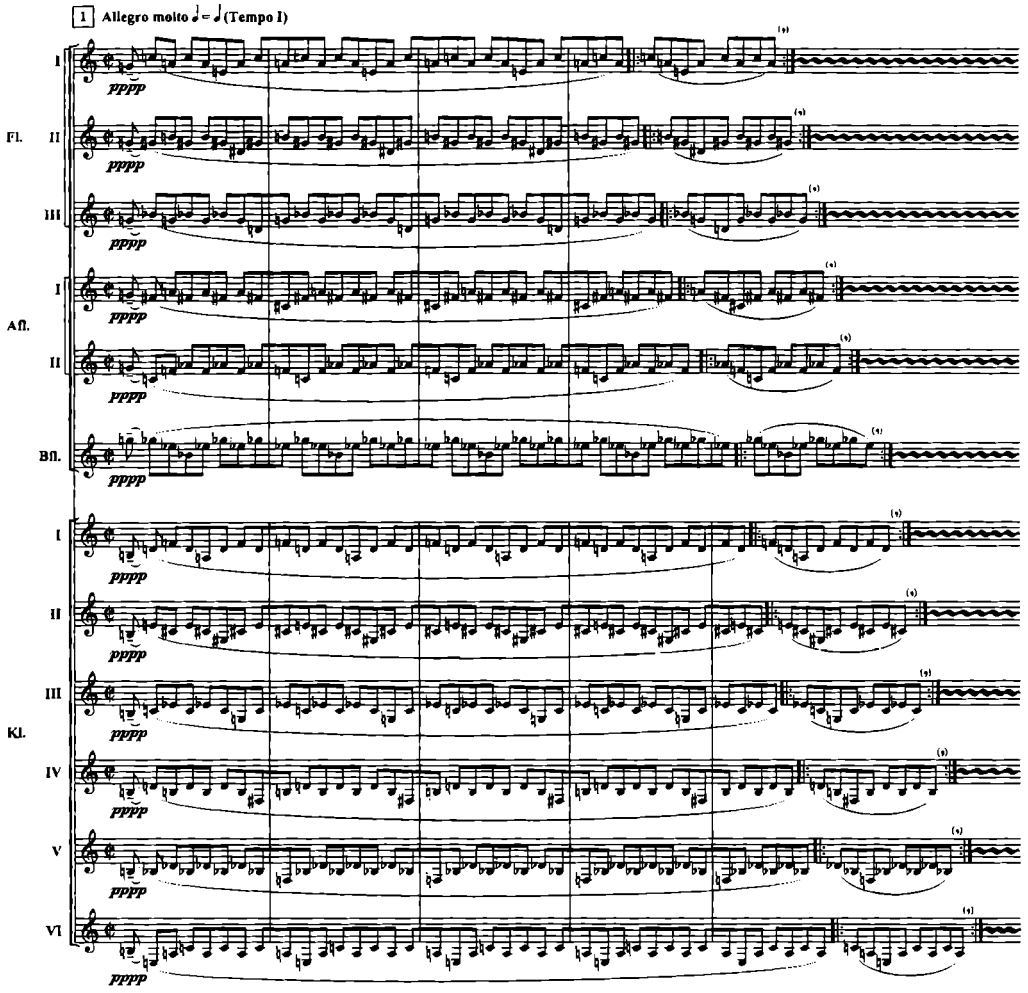
такты	музыкальный материал (аллюзии и цитаты)	инструменты
1–39 [25–37] [32–34]	Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром e–moll	Orchester [Pauken] [Solo Geige]
33–37	Брамс. Концерт для скрипки с оркестром d–moll	Blasinstrumente
40–42	Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром e–moll	Solo Geige
41–42	Брамс. Концерт для скрипки с оркестром d–moll	Trompeten
43–47	Брамс. Концерт для скрипки с оркестром d–moll	Solo Geige
48–51	Берг. Концерт для скрипки с оркестром	Orchester
59–67 [62–67]	Брамс. Концерт для скрипки с оркестром d–moll	Solo Geige [Flöten]
67–96 [79–92] [80–96] [82–96] [89–96]	Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром e–moll	Solo Geige [Pauken] [Streichinstrumente] [Holzblasinstrumente] [Hörner]
98–103	Берг. Концерт для скрипки и оркестра	Orchester / Solo Geige
110–112	Берг. Концерт для скрипки с оркестром	Solo Geige
133–135	Брамс. Третья симфония	Orchester
139–147 [142–147]	Берг. Концерт для скрипки с оркестром	Solo Geige [Orchester]
146–147	Брамс. Концерт для скрипки с оркестром d–moll	Trompeten
179–184	Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром	Blechblasinstrumente
185–192	Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром	Streichinstrumente
193–195	Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром	Kontrabaßen
209–216	Вивальди. Концерт для скрипки с оркестром a–moll	Kindergeige
213–216	Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром	Trompete 1
217–220 [219–220]	Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром	Orchester [Solo Geige]
229–244	Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром e–moll	Solo Geige / Bratsche 1 / Cello 1
232–233 237–239 241–242 243–244	Кара Караев. Концерт для скрипки с оркестром	Klarinetten / Flöten

Музыкальная «инородность» подана в виде намёка — узнаваемой интонации, ритмической фигуры или «блика» гармонии. Однако всякий раз это иная, отличная от авторской, инструментовка, всякий раз — не тема-мелодия, но аккомпанирующий фактурный слой, комплекс, содержащий все ключевые характеристики темы, за исключением самой главной и самой ожидаемой, — *sapienti sat*[15]. Хроматические каноны, мультиплицирующие исходную фактурно-гармоническую формулу, вуалируют, размывают диатонический инвариант — примером техники такого рода служит микрополифония начальных тактов (ц. 1) и тт. 82–86 (ц. 12–13) второй части, в сонорной текстуре которой фактически до неузнаваемости трансформируется

[15] Для понимающего достаточно (*лат.*). Подобным образом, цитируя фактурно-гармонический компонент основной темы, композитор вводит в Серенаде «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» («1791») фрагмент моцартовской Lacrimosa — см. раздел I.3.2.

фигурация-сопровождение темы главной партии скрипичного концерта Мендельсона — см. примеры 196 и 197[16]:

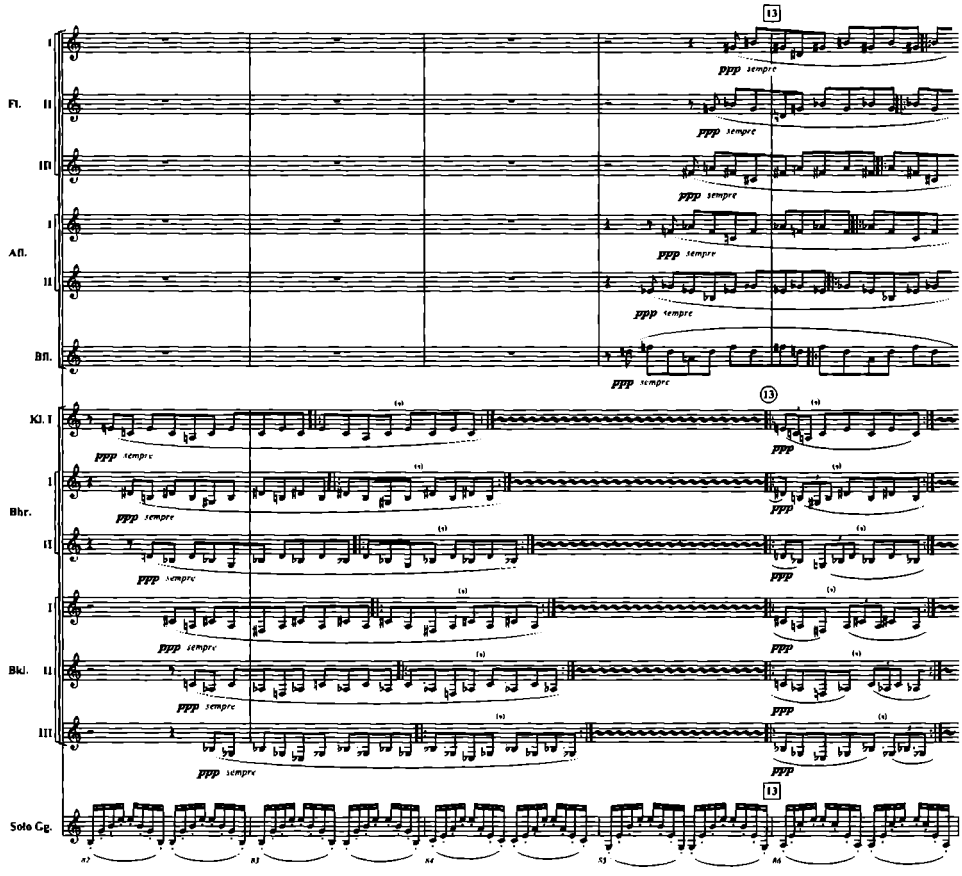
196.



Аллюзийная техника столь совершенна и изысканна, что порой трудно со всей определённостью дифференцировать «чужой» и авторский материал. Образцом такой безупречной стилизации является авторская музыка тт. 150–156 — квинтэссенция берговской стилистики и одна из вершин лирической экспрессии Концерта (см. пример 198).

Единственной «полноценной» мелодической цитатой оказывается вивальдиевская тема (тт. 209–216), нарочито искажённый контекст подачи которой усиливает неожиданность её появления — отдалённое

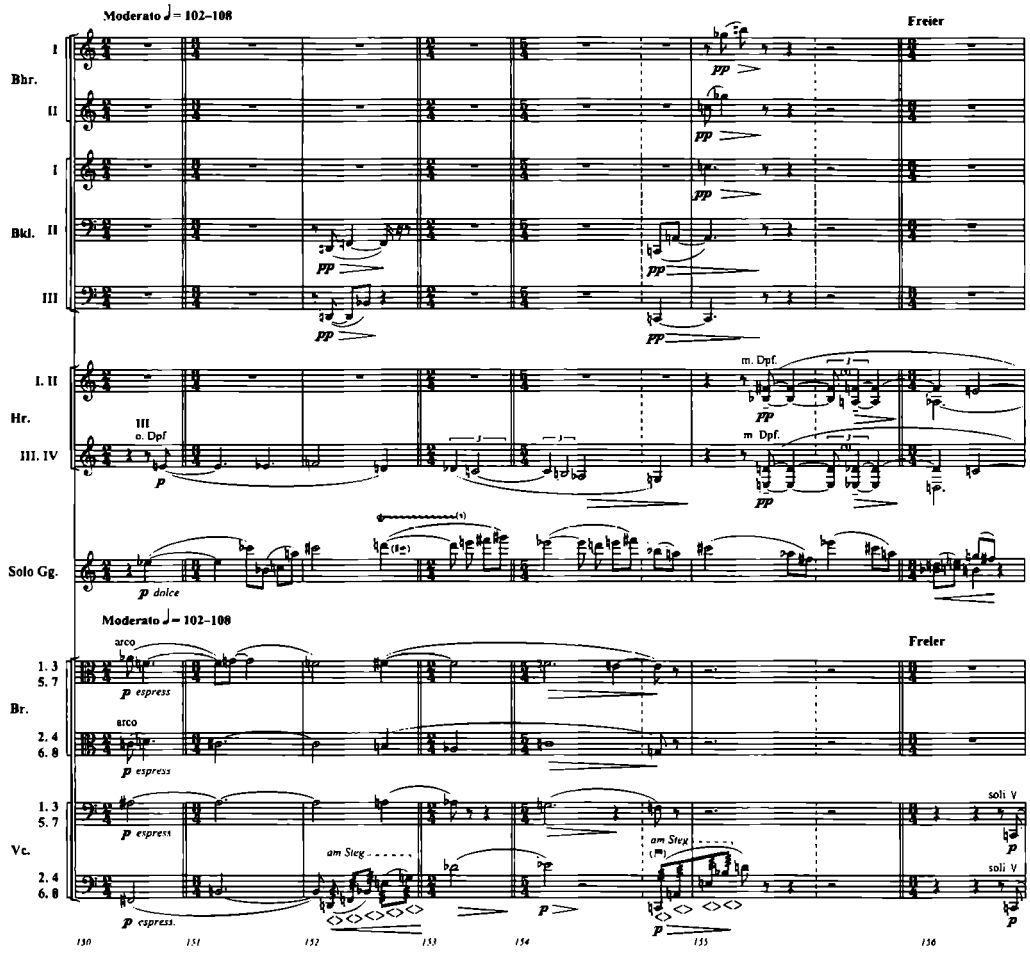
[16] Полная страница партитуры, фрагмент которой демонстрирует пример 197, помещена в *Приложении III–17*.

197.

звучание из-за сцены, тембр скрипки-«четвертушки», немного фальшивая, ученически-старательная игра[17]. Впрочем, коллажность введения цитаты сглаживается после того, как оркестр и солист «встраиваются» в темп и ритмику детской игры, в результате чего гротескный, почти визуализированный образ вторжения трансформируется в традиционную ситуацию концерта.

Через производную лексику, обращённую не к «букве», но к «симптомам» исторических и индивидуальных стилей, осуществляется концептуализация музыкального языка. Скрытый смысл улавливается как бы поверх представляющих традицию «слов» и в этом процессе постижения авторские «ассонансы» и «аллитерации» выполняют функцию необходимого остранения.

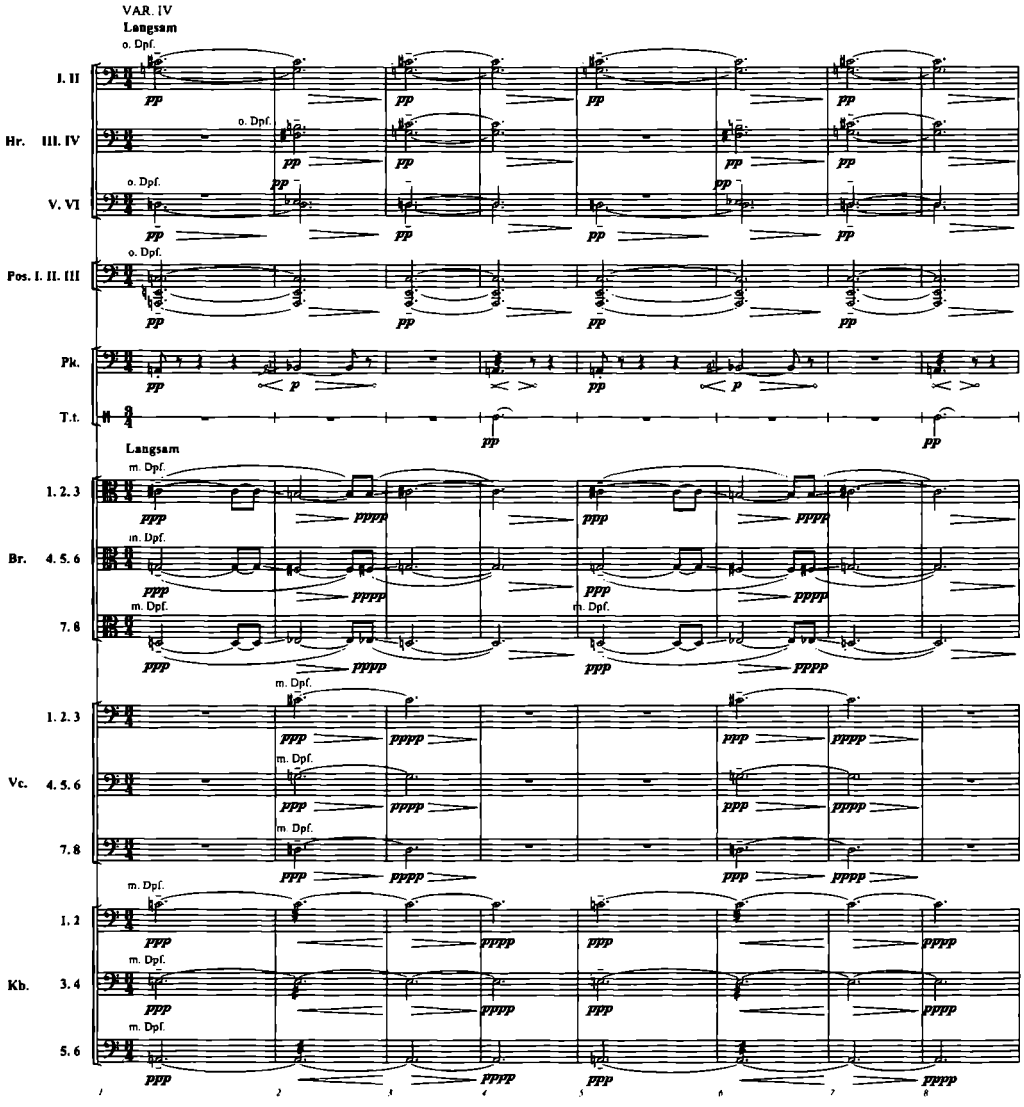
В структуре третьей части — последовательности четырёх Вариаций, венчаемых Темой, — претворён особого рода метафорический «сюжет».

[17] Партия Kindergeige.

198.

Каждый из разделов, воплощая идею трансформации исходной мелодико-ритмической формулы[18], встроен в единую драматургическую линию, прорастающую в постсобытийное пространство Темы. Характер мотивно-тематического развития продуцирует эффект наваждения, фантасмагории, всякий раз усиливающейся с приближением к границам Вариаций, — безостановочный Totentanz с ремаркой *ohne Emotion*, эволюционирующий от бесконечного канона начальной вариации к «похоронному» комплексу Вариации IV[19](см. пример 199).

В разделе, предшествующем Теме, структура вертикали (аккорды духовых) производна от мелодической линии солиста, в свою очередь,

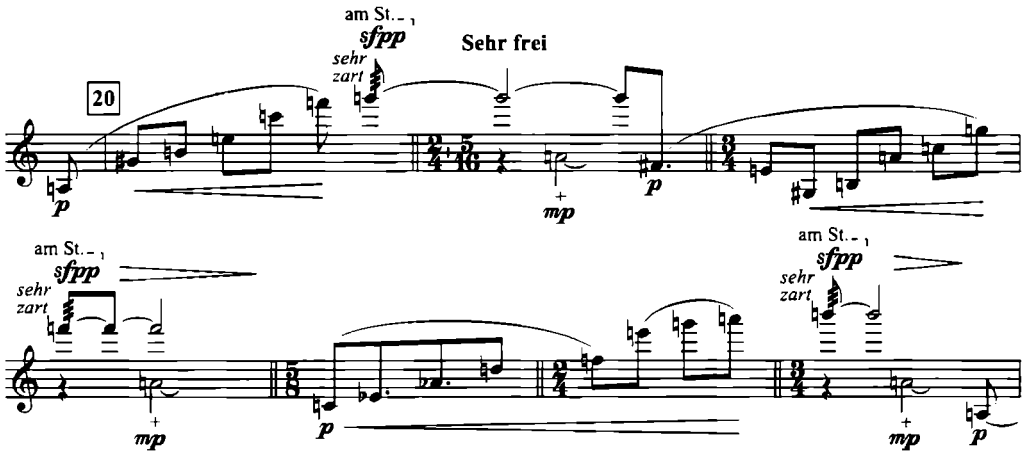
[18] В каждой Вариации — своя «тема»-инвариант, не обусловленная интонационными связями с будущей Темой.

[19] В суггестии начального аккорда меди и струнных, включающего «воющие» *glissandi* альтов, — отголоски траурной церемониальности «Ist es genug?..» — см. пример 162 на с. 402.

организованной на основе аддитивно-субтрактивных закономерностей: партия скрипки представляет собой ряд, наращиваемый в восходящем направлении от 7 до 12 звуков (ц. 20 тт. 24–41) и затем так же последовательно усекаемый в обратном движении от 12 до 6 единиц (ц. 23–36)[20] (см. пример 200).

В ц. 38 редукция мелодической линии солиста выливается в опевание тонов трезвучия ля минора в контексте незначительно варьированного

[20] Отрезок ц. 21–22 служит осью, от которой у солиста начинается звуковысотный раккоход: алеаторический раздел ц. 23–37 является зеркальным отражением раздела ц. 20 тт. 21–41, при этом частично сохранён и гармонический фон.

200.



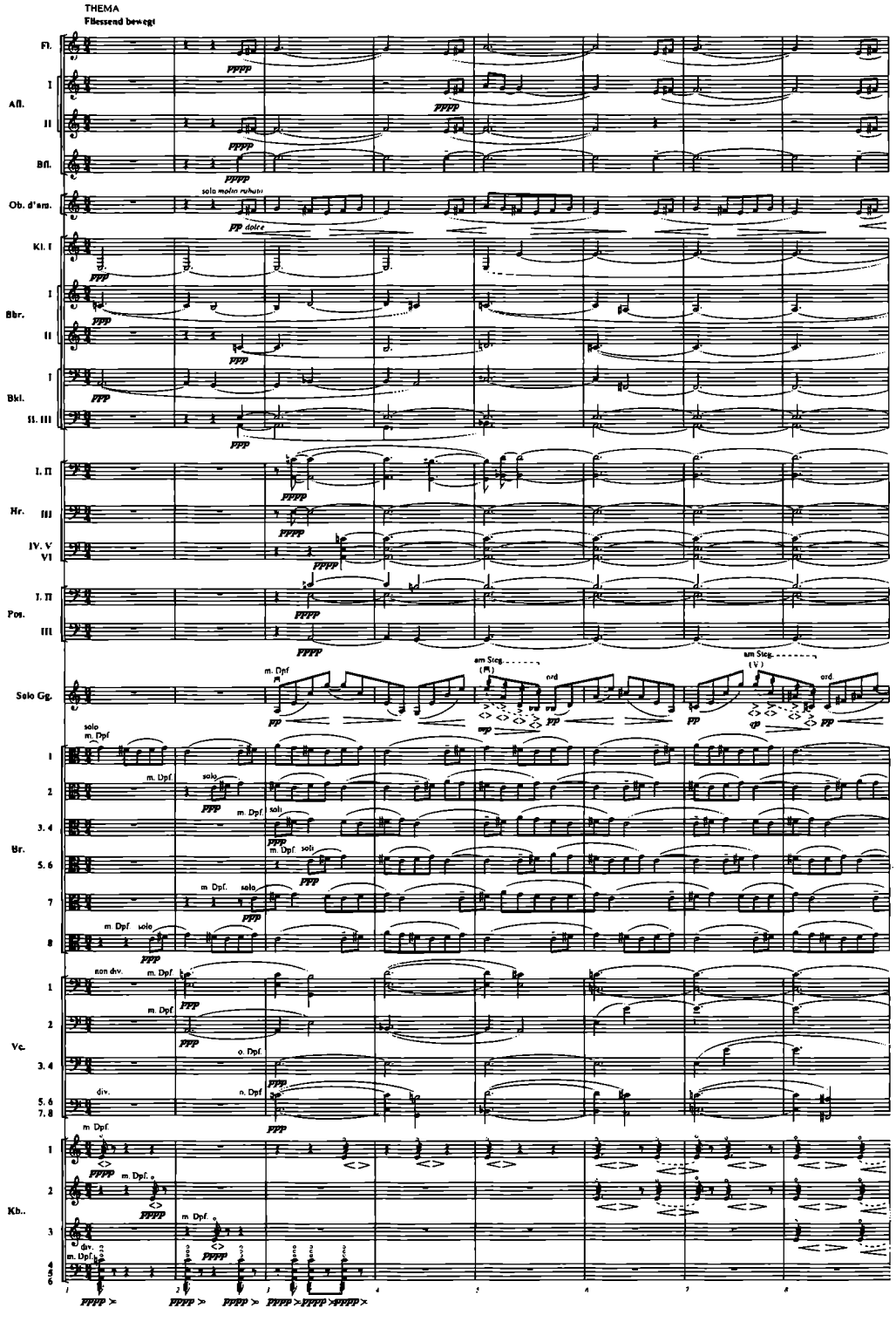
отрезка обертонового звукоряда, данного в зеркальной версии: *h–gis–e–c–a–e–a–a*.

В ц. 40, когда солист остаётся лишь в сопровождении едва улавливаемой слухом звуковой вибрации литавр и там-тама, вступает Тема. Её ми минор оказывается естественным образом подготовлен рассеиванием двенадцатитоновой вертикали: диатоника — символ труднодосягаемой простоты — вырастает из хроматики, выступая, как и сама Тема, итогом всего предшествующего развития (см. пример 201).

Не будучи связаны с цитатой мелодически, Вариации формируют её гармонический остов, последовательно кристаллизуя 8 основных аккордов: $s_7 - t_6 - [II_{4/3} - D_{5/3}$ (d-moll) = $S_{5/3}$маж. (e-moll)] – $VI_{5/3} - DD_{4/3} - D_7$. Григовская тема — призрачное видение из области воспоминаний — размыта каноном шести альтов и гобоя д'амур с разным интервалом вступления, при этом у каждого из семи солистов — свои сопровождающие голоса, что обеспечивает постоянство одновременного звучания по вертикали четырёх из основных гармоний. Скрипка соло трактована в качестве облигатного голоса: арпеджио по главным аккордам ми минора вновь рождают аллюзии с концертом Мендельсона — удельный вес в сочинении этих «персональных» ассоциаций значителен[21]. Музыка иссякает вместе с финальным звеном гармонической цепочки[22], остающимся вне разрешения, — вновь джойсовское *The...*, знак бесконечности. Еле слышный *h* литавр — последний

[21] И в этом — ещё один аспект автобиографичности Концерта, сформированный, возможно, подсознательным образом: по воспоминаниям детства композитора, отец часто приводил сочинение Мендельсона в качестве образца безупречной формы и мелодического изящества, считая его одним из лучших концертов для скрипки. В этой связи не кажется случайным то, что тональность Темы является и основной тональностью концерта Мендельсона.

[22] В оркестре — истаивающая гармония D_7, у скрипки — флажолет h^4.

201.

THEMA
Fliessend bewegt
Fl.
I
Afl.
II
Bfl.
Ob. d'am.
solo molto ruhig
pp dolce
Kl. I
I
Bkr.
II
I
Bkl.
II. III
I. II
Hr.
III
IV. V
VI
I. II
Pos.
III
Solo Gg.
m. Dpf
am Steg.
(R)
ord
am Steg.
(V.)
ord
solo
m. Dpf
Br.
Vc.
non div.
div.
o. Dpf
n. Dpf
Kb.
div.

звук Концерта и арка к началу сочинения — доносится уже из пространства *по ту сторону музыки*.

По утверждению одного из героев романа «Маятник Фуко», «истина отыскивается путём скрупулёзного восстановления неправильного текста»[23]. *Неправильности* музыкальных текстов Фараджа Караева адресованы слушателю-эксперту, слушателю-исследователю, который, подобно идеальному компетентному читателю У. Эко, обладает внутренней «энциклопедией», восприимчив к коннотативным смыслам и владеет искусством семантической ассоциативности.

Всем своим музыкальным естеством прорастая в прошлое, Концерт для оркестра и скрипки соло поразительно *нов*, и в этой новизне — характерное караевское умение измениться, не изменяя себе, повторить, не повторяясь.

...ist alle Musik schon geschrieben?..

[23] Цит. по: [146, с. 543].

БИБЛИОГРАФИЯ

Список литературных и критических работ Ф. Караева (I)

Книга беспокойств. *Рукопись*

Статьи и эссе

- В никуда... (ein paar Worte über einen gewissen Herrn La). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430064916306&sec_id=15
- В совместной работе над «Гойей» // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания / сост. Л. Карагичева. М.: Советский композитор, 1978. С. 218–234. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_goya_r.html
- Комментарий к Комментарию. Открытое письмо коллегам Р. Фархадову и Д. Селимханову. Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430075022895&sec_id=15
- Лекция об Инструментальном театре. Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html
- Мания величия или лжепатриотизм? (О постановке балетов К. Караева в Швеции) / Гюнай. № 45. 2002. 9 ноября. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_nenaychnye_r.html
- Ненаучные заметки. Из опыта оркестровки Десятой сонаты А.Скрябина // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова / отв. ред. Е. Назайкинский. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 44). С. 231–239. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_nenaychnye_r.html
- ...о моих друзьях. Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_my_friends_r.html
- ...о моих учителях. Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_my_teachers_r.html
- Об Альфреде. *Рукопись.*

- Об Исмаиле Гаджибекове. Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_gadgibekov_r.html
- Памяти Исмаила Гаджибекова. Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт. URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430070227560&sec_id=15
- Письмо к дочери // Свет · Добро · Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. С. 161–167.
- Рауф Фархадов — HONORIS CAUSA. Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт. URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110501032554443&sec_id=15
- Рецензия на книгу Фау Дар Хоа «Аморфии. Передозировки». Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_farkhadov_r.html
- Таким мы будем помнить его всегда... (Кямал Абдуллаев) // Şərqi. Бакинская музыкальная академия. 2002. № 1 (8). С. 72–73. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_abdullaev_r.html
- Тембрика // Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 235–265.
- Rayuela. Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_rayuela_e.html; http://www.karaev.net/t_rayuela_r.html
- Über Alfred... // MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. 1999. März. H. 78. S. 32–34.

Беседы и интервью

- Будни студенческого Камерного (М. Шахбазбекова) // Молодёжь Азербайджана. 1981. 23 мая.
- В культуре осуществляются цели общества (И. Магеррамова) // Наш век. № 45. 2002. 6 ноября.
- В процессе работы Концерт для скрипки с оркестром трансформировался в Концерт для оркестра и скрипки соло (Э. Мирзоев). Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_int_concerto_violin_r.html
- Дождёмся очередного витка спирали? (В. Лихт) // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 14–19.
- Интервью, которого не было. Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_4fest2011_interview_r.html
- Интервью в миноре (Э. Ибрагимов) // Каспій. 2005. 5–11 февраля.
- Кара Караев — гордость нации (Г. Микеладзе) // Гюнай. № 5. 2002. 2 февраля.
- Кара Караев — реализмы и формализмы (беседа Р. Фархадова с Ф. Караевым и З. Караевой) // Азербайджан в мире. 2006. № 3 (5). С. 74–79. См. также: Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт. URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430073157811&sec_id=16; http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430073504959&sec_id=16

- Катастрофа ли то, о чём я делюсь с читателем? Конечно, нет! (Л. Султанзаде). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110824120959364&sec_id=3
- Личность, время, страна (Л. Абдуллаева) // Şərqi. Бакинская музыкальная академия. 2003. № 2. С. 15–23.
- Надо воспитывать публику (АМИ «Новости — Азербайджан»). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110429125756351&sec_id=8
- Несколько страниц из дневника интервьюера (А. Амрахова) // *Амрахова А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 184–191. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_int_amrakhova_fk_dnevnik.html
- Ответы на вопросы корреспондента газеты «Бакинские ведомости» // Бакинские ведомости. № 19 (1477). 2006. 20 мая.
- Отец учил нас быть Людьми... (И. Магеррамова) // Наш век. № 50. 2002. 10 декабря.
- Предпочитаю работать с профессионалами (Д. Исаева) Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_int_isaeva_r.html
- Премьера Фараджа Караева «Vingt ans après — nostalgie» (У. Мехти). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430033947995&sec_id=3
- Профессор Фарадж Караев: «учиться, учиться и учиться» (М. Курдюмова) // Российский музыкант (Трибуна молодого журналиста). 2003. Октябрь. № 6 (44).
- Связующая нить (М. Кранс) // Музыкальная жизнь. 1988. № 2. С. 14.
- Статус руководителя несовместим с творческим порывом (Э. Мирзоев). Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_int_status_r.html
- Стоило ли устраивать в Москве концерт для своих земляков? (У. Мехти). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110501032904439&sec_id=8
- «Стрелец», гуляющий сам по себе (Н. Исмайлова) // Passage. 2003. № 2. С. 24–30.
- Фарадж Караев: Если в жизни что-то хорошее сделал, то только тогда, когда влюблялся... (Р. Фархадов) // Российская музыкальная газета. 2004. № 1. С. 1.
- Что может композитор... (А. Амрахова) // *Амрахова А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 178–183.
- Экспресс-интервью с Фараджем Караевым (У. Мехти). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110501033255770&sec_id=8

- Faradzh Karaev: a life in music (A. Mitchell). The Global Dispatches... Expert commentary and analysis: сайт. См. также: Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20120213120005703&sec_id=8
  http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20120215102348949&sec_id=8
- Gespräch mit Faradsch Karajew (H. Gerlach) // Kunst und Literatur. 1988. № 2. S. 99–102. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_int_gesprach_e.html
  http://www.karaev.net/t_int_kunst_und_literatur_karaev_gerlach.html

Письма

- Главному редактору газеты «Зеркало». Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_letter3_r.html
- Главному редактору газеты «Эхо». Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_letter4_r.html
- Директору Азербайджанского оперного театра и Азербайджанской государственной филармонии. Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_letter1_r.html
- Открытое письмо журналисту газеты «Зеркало». Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_letter5joker_r.html
- Открытое письмо художественному руководителю и главному дирижёру Азербайджанского государственного камерного оркестра им. Кара Караева // Şərqi. Бакинская музыкальная академия. 2002. № 1 (8). С. 56.
  См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_letter2_r.html

Стихотворения

- Daha bir sira
- Динамика любви
- К нам пришло чужое чудо...
- Подражание Э. Э. Каммингсу
- ...шаркая любви стоптанными подошвами...
- Я молю... / пер. с нем.: Th. Storm. Schlisse mir... Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_lyrics_r.html

Список литературы о Ф. Караеве (II)

- *Амрахова А.* «Возможные миры»... // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 23–26.
- *Амрахова А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку: Элм, 2004.

308 с.
- *Амрахова А.* К ситуации постмодерна в азербайджанском музыкальном искусстве // Взаимосвязи искусства Азербайджана и европейской культуры: Сборник статей. Баку: Çaşıoğlu, 1999. С. 63–81.
- *Амрахова А.* Лицом к современной музыке (*фрагмент*) // Советская музыка. 1983. № 10. С. 71–73.
- *Амрахова А.* Несколько страниц из дневника интервьюера (Фарадж Караев) // *Амрахова А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 184–191.
- *Бадалов Р.* Фарадж Караев: Скрипичный концерт. Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_badalov_violin_concerto_r.html
- *Барский В.* Жизнь в жанре постлюдии, или господин ФК — эксцентрик // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 29.
- *Барский В.* Фарадж Караев: GENUG or not GENUG // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. 1 / сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. С. 173–186.
- *Вустин А.* Письмо Фараджу Караеву // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 24.
- Высказывания Э. Денисова, Р. Леденёва, Вс. Задерацкого, В. Екимовского, И. Кефалиди, Г. Григорьевой, И. Снитковой и др. Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_quotes_r.html
- *Высоцкая М.* Анаграммирование как структурно-смысловой элемент музыкального текста (на материале сочинений Фараджа Караева) // Проблемы музыкальной науки: Российский научный специализированный журнал. 2010. № 2 (7). С. 204–209.
- *Высоцкая М.* В ожидании..., или Двадцать лет спустя // Российская музыкальная газета. 2006. № 6. С. 6.
- *Высоцкая М.* Диалог культур (*фрагмент*) // Российский музыкант. 2011. Май. № 5 (1288). С. 4.
- *Высоцкая М.* К портрету Постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 137–146. См. также: Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт. URL:
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430030329672&sec_id=34;
  http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430031601737&sec_id=34;
  http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430030815636&sec_id=34;
  http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430032546535&sec_id=34
- *Высоцкая М.* К поэтике индивидуального стиля Фараджа Караева // Музыковедение. 2008. № 7. С. 50–55.
- *Высоцкая М.* К проблеме Восток — Запад в музыке: «Xütbə, muğam və surə» и «Babylonturm» Фараджа Караева // Музыка и время. 2010. № 10. С. 37–42

- *Высоцкая М.* К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева // Музыковедение. 2010. № 10. С. 17–21
- *Высоцкая М.* Кара Караев и его школа (*фрагмент*) // Российская музыкальная газета. 2003. № 11. С. 1.
- *Высоцкая М.* Коммуникативные игры в музыкальном театре Фараджа Караева: «(K)ein kleines Schauspiel...» и «Посторонний» // Музыка и время. 2010. № 5. С. 10–14.
- *Высоцкая М.* Композиторы — члены АСМ–2 // *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 404–420.
- *Высоцкая М.* Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. 2009. № 1. С. 24–29. См. также: Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430033722359&sec_id=34
- *Высоцкая М.* Поэтика абсурда в инструментальном театре Фараджа Караева. Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт. URL:
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430032727465&sec_id=34;
  http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430032926320&sec_id=34
- *Высоцкая М.* Студия новой музыки: портрет на фоне... (*фрагмент*) // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 75–80.
- *Высоцкая М.* Топосы тишины в творчестве Фараджа Караева (на материале Постлюдии для фортепиано) // Музыка и время. 2011. №3. С. 31–35
- *Высоцкая М.* Фарадж Караев: к поэтике индивидуального стиля, или размышления на тему. Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430033129899&sec_id=34
- *Высоцкая М.* Фестиваль русского андеграунда в Америке (*фрагмент*) // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 202–204.
- *Высоцкая М.* Цитата, аллюзия, анаграмма (монограмма) // *Высоцкая М., Григорьева Г.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 111–127.
- *Высоцкая М.* ...ist alle Musik schon geschrieben?.. К швейцарским премьерам Фараджа Караева. Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430032043718&sec_id=34
- *Демидова А.* Моцарт в гостях у «АСМ–2». Гармонические техники в современных вариациях (*фрагмент*) // Моцарт в движении времени. По материалам международной конференции: Сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2009. С. 185–192.
- *Екимовский В.* Воспоминание о будущем... // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 27–28.
- *Ефименко С.* Фарадж Караев: Жизнь. Творчество. Идеи: Дипломная работа / научный руководитель В. Ценова; Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2002. *Рукопись.*

- *Зайченко А.* Роль слова в творчестве Фараджа Караева. Сочинения для хора и с участием хора: Дипломная работа / научный руководитель М. Высоцкая; Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2010. *Рукопись.*
- *Ибрагимбеков Р.* Жизнь продолжается. Размышление о вечерах музыки Кара Караева (*фрагмент*) // Бакинский рабочий. 1983. 6 марта. С. 3. См. также: Музыкальная жизнь. 1983. № 10. С. 18.
- *Ивашкин А.* Фарадж Караев // Музыка в СССР. 1987. Октябрь – декабрь. С. 18–19.
- *Карагичева Л.* Новые балеты Караевых // Советская музыка. 1970. № 1. С. 21–25.
- *Кузнецова М.* Постлюдия как медитативный жанр: культурологические и семантические аспекты (*фрагмент*) // Медитативность как свойство музыкального мышления: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / научный руководитель В. Валькова; РАМ имени Гнесиных. М., 2007. *Рукопись.*
- *Ларина Н.* Творчество молодых. Композитор Фарадж Караев // Молодёжь Азербайджана. 1975. 13 сентября.
- *Леденёв Р.* Микрофон // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 28.
- *Мамедова А.* Впечатления о состоявшемся фестивале... (*фрагмент*). Kultura.az. Портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110501051809064&sec_id=3
- *Овчинников И.* Четвёртый фестиваль современной музыки имени Кара Караева в Баку (*фрагмент*). OpenSpace.Ru: сайт.
  URL: http://www.openspace.ru/music_classic/events/details/21808/?expand=yes#expand
- *Попцова А.* Поэтика музыкальной композиции Фараджа Караева: Дипломная работа / научный руководитель И. Сниткова; РАМ имени Гнесиных. М., 2006. *Рукопись.*
- *Романюк О.* Интерпретация инструментального театра в творчестве Фараджа Караева: Дипломная работа / научный руководитель Н. Ганул; Белорусская гос. академия музыки. Минск, 2011. *Рукопись.*
- *Северина И.* Вы всё ещё живы, господин министр? // Культура. 2008. 6–12 марта.
- *Северина И., Софронов Ф.* Ностальгия и апокалипсис. Завершился фестиваль «Московская осень» (*фрагмент*) // Культура. № 48 (7711). 2009. 10–16 декабря. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_nostalgie_severina_r.html
- *Селимханов Д.* Ещё раз про GENUG... // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 26–28.
- *Селимханов Д.* Прошло десять лет... // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 153–157.
- *Страженкова И.* Мы «услышали» Гойю... // Советская музыка. 1972. № 10. С. 49–53.

- *Софронов Ф.* Исполнительский аспект «Московской осени» и современные тенденции в исполнительстве (*фрагмент*) // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 51–58.
- *Сурнина Н.* «Erwartung» Шёнберга — Караева. К вопросу о методах и приёмах оркестровых переложений: Курсовая работа / научный руководитель Ф. Караев; Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2006. *Рукопись.*
- *Тарнопольский В.* (Не)сентиментальное послание с вопросами для В. Тарнопольского // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 22–23.
- *Трелина Н.* Язык джаза как одно из составляющих музыкального языка Фараджа Караева: Дипломная работа / научный руководитель Ф. Софронов; ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2008. *Рукопись.*
- *Фархадов Р.* Зрелость таланта · Талант зрелости · Территория Фараджа Караева // Фарадж Караев: концерт-портрет. Буклет к авторскому концерту 17.11.2004.
- *Фархадов Р.* Линии непересечения // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 21–23.
- *Фархадов Р.* Серьёзные несерьёзности или бесцельные цели. Размышления по поводу // Музыкальная жизнь. 2006. № 10 (1049). С. 12–14.
- *Фархадов Р.* Фарадж Караев: «Если в жизни что-то хорошее сделал...» // Российская музыкальная газета. 2004. № 1. С. 1.
- *Фархадов Р.* Фарадж Караев: территория абсурда // Азербайджан в мире. 2006. № 3 (5). С. 84–88. См. также: Музыка и время. 2008. № 4. С. 9–13.
- *Фархадов Р.* Фараджу Караеву 65 лет! Kultura.Az — портал культуры и искусства: сайт.
  URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110427093502802&sec_id=16
- *Фархадов Р., Тарнопольский В.* Напряжение Фараджа Караева: Беседы о творчестве Фараджа Караева // Музыкальная жизнь. 2006. № 1. С. 38–40. См. также: Композитор Фарадж Караев: сайт.
  URL: http://www.karaev.net/t_farkhadov_tarnop_r.html
- *Фархадова Р.* Выступает Камерный оркестр (*фрагмент*) // Бакинский рабочий. 1973. 9 мая. С. 4.
- *Фархадова Р.* Фарадж Караев // Музыка республик Закавказья / сост. и отв. ред. Г. Орджоникидзе. Тбилиси: Хеловнеба, 1975. С. 128–135.
- *Фельзер О., Бретаницкая А.* Фарадж Караев (эскиз портрета) // Композиторы союзных республик: Сборник статей. Вып. 5 / сост. М. Нестьева. М.: Советский композитор, 1986. С. 139–167.
- *Чигарёва Е.* Миф у Моцарта. Миф о Моцарте (*фрагмент*) // Миф. Музыка. Обряд: Сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2007. С. 139–150.
- *Felser O., Bretanizkaja A.* Der aserbaidshanische Komponist Faradsch Karajew. Porträtskizze // Kunst und Literatur. 1988. № 2. S. 86–98.

• *Holm K.* Stadt und großen Flamme (*фрагмент*) / Reise // Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. 2011. 8 Mai. № 18. S. VI.
• *Gerlach H.* Erstaufführung von Faradsch Karajew // Musik und Gesellschaft. 1988. № 2.
• *Porwoll T.* Mugam und Aleatorik. Neue Musik in Aserbaidschan (*фрагмент*) // MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. 1988. Oktober. H. 26. S. 7–10.

Список цитированной и использованной литературы (III)

1. *Амрахова А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку: Элм, 2004. 308 с.
2. *Андреева Е.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. 488 с.
3. *Аппиньянези Р., Гэрретт К.* Постмодернизм. СПб.: Академический проект, 2004. 173 с.
4. *Арановский М.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 342 с.
5. *Арто А.* Театр жестокости (первый манифест) // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. С. 68–77.
6. *Барсова И.* Густав Малер и Арнольд Шёнберг — авторы оркестровых переложений // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Материалы международной научной конференции / ред. Е. Чигарёва, Е. Доленко. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории; сб. 38). С. 203–215.
7. *Барт Р.* S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
8. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / ред.-сост. Г. Косиков. М.: Прогресс, Универс. 1994. 616 с.
9. *Бахтин М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 250–296.
10. *Бахтин М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // там же. С. 297–325.
11. *Беккет С.* В ожидании Годо / пер. с фр. С. Исаева. М.: ГИТИС, 1998. 284 с.
12. *Беккет С.* Никчёмные тексты. СПб.: Наука, 2001. 338 с.
13. *Беккет С.* Три диалога // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. С. 120–127.
14. *Берио Л.* Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2 / ред. М. Арановский, А. Баева. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.

15. *Борхес Х. Л.* Проза разных лет / сост. и предисл. И. Тертерян. М.: Радуга, 1989. 320 с.
16. *Булез П.* Идея, реализация, ремесло // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1994. С. 91–136.
17. *Булез П.* Между порядком и хаосом / пер. с фр. Р. Куницкой // Советская музыка. 1991. № 7. С. 23–28; № 9. С. 70–75.
18. *Булез П.* Ориентиры I. Избранные статьи. М.: Logos–altena, 2004. 199 с.
19. *Бычков В.* Музей современного искусства. Тексты из Книги ПОСТ-адекваций «Художественный Апокалипсис Культуры» // КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 2000. С. 74–182.
20. *Бычков В.* После «КорневиЩа». Пролегомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / отв. ред. Н. Маньковская. М: ИФ РАН, 2002. С. 25–59.
21. *Бычков В.* Эстетика: Учебное пособие. М.: Гардарики, 2006. 573 с.
22. *Бютор М.* Музыка — реалистическое искусство // *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. С. 151–163.
23. Валентин Сильвестров. Сокровенны разговоры: Беседы с композитором // *Сильвестров В.* Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2002. С. 66–236.
24. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат (с параллельным философско-семиотическим комментарием В. Руднева) / Логос. 1999. № 1 (11). С. 99–130.
25. *Витгеншшейн Л.* Философские исследования // *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 75–319.
26. *Высоцкая М.* «Сверхисторическое» пространство постмодернизма и художественный опус // Musiqi Dünyasi. 2000. № 3–4/5. С. 174–180.
27. *Высоцкая М.* К исследованию современного художественного мышления (на материале жанров симфонии и оперы 60-х — 80-х годов): Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / научный руководитель Г. Григорьева; Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского. М., 1995. *Рукопись.*
28. *Высоцкая М.* Постмодернизм — новая стадия самосознания искусства // Введение в культурологию: Материалы по теории и истории художественной культуры. Вып. 1 / отв. ред. В. Яйленко. М: МГГУ, 1997. С. 43–56.
29. *Гадамер Х. Г.* О круге понимания // *Гадамер Х. Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 72–82.
30. *Гадамер Х. Г.* Эстетика и герменевтика // там же. С. 256–265.
31. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Азербайджанское государственное музыкальное издательство, 1957. 115 с.

32. *Гаспаров Б.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
33. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 480 с.
34. *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989. 206 с.
35. *Губайдуллина Г.* К проблеме индивидуального стиля в культуре постмодернизма (на примере творчества В. Сильвестрова и Вл. Тарнопольского) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Материалы международной научной конференции / отв. ред. Т. Науменко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 252–265.
36. *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Academia, 1995. 297 с.
37. *Делёз Ж.* Опустошённый / пер. с фр. С. Исаева // *Беккет С.* В ожидании Годо / сост. С. Исаев. М.: ГИТИС, 1998. С. 251–282.
38. *Делёз Ж.* Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. С. 225–240.
39. *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
40. *Денисов Э.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.
41. *Деррида Ж.* Конец книги и начало письма // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. С. 218–224.
42. *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 319 с.
43. *Деррида Ж.* Эссе об имени. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 190 с.
44. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. 136 с.
45. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
46. *Дьячкова Л.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сборник трудов. Вып. 129 / сост. и ред. Л. Дьячкова. М.: РАМ имени Гнесиных, 1994. С. 17–40.
47. *Екимовский В.* Автомонография. М.: Композитор, 1997. 430 с.
48. *Жолковский А.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. 428 с.
49. *Иванов В.* Об анаграммах Ф. де Соссюра // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 635–638.
50. *Иванов В.* Фильм в фильме // Текст в тексте / Труды по знаковым системам – XIV. Вып. 567. Тарту: ТГУ, 1981. С. 19–32.

51. *Ильин И.* Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / науч. ред. и сост. И. Ильин, Е. Цурганова. М.: Интрада–ИНИОН, 1996. С. 215–221.
52. *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.
53. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 255 с.
54. *Ионеско Э.* Как всегда — об авангарде // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. С. 128–139.
55. *Исаев С.* Длинные вещи жизни // В ожидании Годо / сост. С. Исаев. М.: ГИТИС, 1998. С. 5–24.
56. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // *Камю А.* Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. С. 23–92.
57. *Караев Ф.* Rayuela. *Рукопись.*
58. *Караев Ф.* Ненаучные заметки. Из опыта оркестровки Десятой сонаты А. Скрябина // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова / отв. ред. Е. Назайкинский. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 44). С. 231–239.
59. *Катунян М.* Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / ред. М. Катунян. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 47). С. 162–180.
60. *Колико Н.* Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. 24 с.
61. *Коробова А., Шумкова А.* Музыкальные коды тишины // Приношение музыке XX века: Сборник статей / сост. и ред. А. Коробова, М. Городилова. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2003. С. 34–56.
62. *Кундера М.* Книга смеха и забвения: Роман / пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука–классика, 2010. 336 с.
63. *Кундера М.* Нарушенные завещания: Эссе / пер. с фр. М. Таймановой. СПб.: Азбука–классика, 2009. 288 с.
64. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. 288 с.
65. *Кюрегян Т.* Формы в музыке XX века (Часть III) // *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Композитор, 2003. С. 172–206.

66. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / общ. ред. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.
67. *Лигети Д.* Форма в новой музыке / пер. Ю. Крейниной // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сборник статей / сост. Ю. Крейнина. М.: Рос. институт искусствознания, 1993. С. 190–207.
68. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 56–59.
69. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
70. *Лосев А.* Вещь и имя // *Лосев А.* Бытие — имя — космос / сост. и ред. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 802–880.
71. *Лосев А.* Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / сост. и общ. ред. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1997. 614 с.
72. *Лосев А.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.* Из ранних произведений / отв. ред. А. Тахо-Годи. М.: Правда, 1990. С. 195–390.
73. *Лосев А.* Философия имени. М.: МГУ, 1990. 269 с.
74. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. 447 с.
75. *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.
76. *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 702 с.
77. *Лотман Ю.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 542 с.
78. *Лотман Ю.* Феномен культуры // *Лотман Ю.* Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 34–45.
79. *Маньковская Н.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФ РАН, 1995. 220 с.
80. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
81. *Мартынов В.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика–XXI, 2005. 288 с.
82. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
83. *Михайлов А.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // *Михайлов А.* Музыка в истории культуры: Избранные статьи / ред. Е Чигарёва. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. С. 111–127.
84. *Михайлов А.* Слово и музыка // Слово и музыка. Памяти Александра Викторовича Михайлова: Материалы научных конференций / ред.-сост. Е. Чигарёва, Е. Царёва, Д. Петров. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 36). С. 6–23.
85. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

86. *Найман Е.* «Сцена письма» и «метаморфоза истины»: (Ж. Деррида — Ж. Делёз) // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. С. 205–217.
87. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980 / 1981 – 1986, 1995) / публ., сост. и комм. В. Ценовой. М.: Композитор, 1997. 160 с.
88. *Некрасова И.* Поэтика тишины в отечественной музыке 70–х — 90–х гг. XX века: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. 21 с.
89. *Ноэль Б.* Магритт. М.: Слово, 1995. 95 с.
90. *Обидная С.* Постмодернизм и современный театр // Постмодернизм и культура: Сборник статей / отв. ред. Е. Шапинская. М.: ИФ РАН, 1991. С. 33–41.
91. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. В. Иванова // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 639–647.
92. *Пави П.* Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. С. 227–243.
93. *Павич М.* Хазарский словарь: Роман-лексикон в 100 000 слов: Женская версия. СПб.: Азбука, 2000. 382 с.
94. *Пантелеева Ю.* Поэтика стиля Николая Корндорфа: Автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М.: РАМ имени Гнесиных, 2004. 24 с.
95. *Пелевин В.* Чапаев и Пустота: Роман. М.: Вагриус, 2001. 348 с.
96. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. М.–Пермь: Реал, 2002. 352 с.
97. *Попцова А.* Поэтика музыкальной композиции Фараджа Караева: Дипломная работа / научный руководитель И. Сниткова; РАМ имени Гнесиных. М., 2006. *Рукопись.*
98. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками / сост. и ред. С. Ролл. М.: Р. Элинин, 1996. 213с.
99. Программа-буклет к исполнению «Страстей по Матфею 2000». М., 2000.
100. *Проскурникова Т.* «Театр абсурда»: превратности судьбы // Театр абсурда: Сборник статей / сост. Т. Проскурникова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 11–30.
101. *Просняков М.* Карлхайнц Штокхаузен. Легенда и миф новейшей музыки // Трибуна современной музыки. 2005. № 2. С. 10–11.
102. *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
103. *Ревзина О., Ревзин И.* Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический приём) // Учёные записки ТГУ. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 232–254.

104. *Роб-Грийе А.* Проект революции в Нью-Йорке. М.: Ad Marginem, 1996. С. 27–194.
105. *Руднев В.* Витгенштейн как личность // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель / сост. и закл. ст. В. Руднева. М.: Прогресс–Культура, 1993. С. 332–349.
106. *Ряполова В.* Беккет: ретроспективный взгляд // Театр абсурда: Сборник статей / сост. Т. Проскурникова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 97–118.
107. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Музыкальный сектор Государственного издательства, 1925. 318 с.
108. *Савенко С.* В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 541–554.
109. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
110. *Сартр Ж.-П.* Миф и реальность театра // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. С. 94–111.
111. *Силичев Д.* Структурализм и постструктурализм в эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / отв. ред. Н. Маньковская. М.: ИФ РАН, 2002. С. 60–78.
112. *Смирнов И.* Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1985. Sonderband 17. 205 s.
113. *Смирнов И.* Тематическое единство литературного контекста // *Смирнов И.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 1981. Sonderband 4. S. 141–175.
114. *Сниткова И.* Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? / «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995: Сборник статей / сост. Ю. Холопов. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 21). С. 117–134.
115. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
116. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
117. *Соссюр Ф. де.* О различии языков / пер. с фр. А. Холодовича // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 226–228.
118. *Соссюр Ф. де.* Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. В. Иванова // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 639–647.
119. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. Линник / общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

120. Сюрреализм: Иллюстрированная энциклопедия / сост. И. Мосин. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2005. 320 с.
121. *Тарнопольский В.* Когда время выходит из берегов // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 14–17.
122. Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
123. *Терц Абрам (Синявский А.).* Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово, 1993. 159 с.
124. *Тиба Д.* Введение в интертекстуальный анализ музыки. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. 44 с.
125. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М.: Композитор, 2004. 160 с.
126. *Токарев Д.* «Воображение мертво воображайте»: «французская» проза С. Беккета // *Беккет С.* Никчёмные тексты. СПб.: Наука, 2001. С. 257–315.
127. *Токарев Д.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюеля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.
128. *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
129. *Фархадов Р.* Линии непересечения // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 21–23.
130. *Фрейденберг О.* Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М.: Гос. институт театрального искусства имени А. В. Луначарского, 1988. 131 с.
131. *Фриш М.* Назову себя Гантенбайн: Роман / пер. с нем. С. Апта. М.: Терра–Книжный клуб, 2001. 592 с.
132. *Фуко М.* Расстояние, вид, исток // *Роб-Грийе А.* Проект революции в Нью-Йорке. М.: Ad Marginem, 1996. С. 207–220.
133. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. СПб.: A-cad, 1994. 406 с.
134. *Фуко М.* Это не трубка // *Фуко М.* Это не трубка / пер с фр. И. Кулик. М.: Художественный журнал, 1999. С. 7–81.
135. *Фукуяма Ф.* Конец истории? // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 134–148.
136. *Хабермас Ю.* Вступление в постмодерн: Ницше как новая точка отсчёта // *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 93–115.
137. *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. М: ИФ РАН, 2002. С. 132–147.
138. Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии / сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: Гос. центр современного искусства, 2001. 437 с.
139. *Чередниченко Т.* Послесловие // *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 275–294.

140. *Чигарёва Е.* Миф у Моцарта. Миф о Моцарте // Миф. Музыка. Обряд: Сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2007. С. 139–150.
141. *Чигарёва Е.* «О том, что́ в музыке» (по лекциям и наброскам А. В. Михайлова) // Слово и музыка. Памяти Александра Викторовича Михайлова: Материалы научных конференций / ред.-сост. Е. Чигарёва, Е. Царёва, Д. Петров. М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 36). С. 23–32.
142. *Шнитке А.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // *Шнитке А.* Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. С. 124–146.
143. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки // там же. С. 97–101.
144. *Шнитке А.* Третья часть Симфонии Л. Берио // там же. С. 88–91.
145. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // *Эко У.* Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 427–466.
146. *Эко У.* Маятник Фуко: Роман / пер. с итал. Е. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 1998. 764 с.
147. *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант / пер. с англ. Н. Пальцева // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков: Трактаты, статьи, эссе / сост. и ред. Г. Косиков. М.: МГУ, 1987. С. 169–176.
148. *Эпштейн М.* Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
149. *Юберсфельд А.* Из книги «Школа зрителя (Читать театр – 2)» // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ Союзтеатр, 1992. С. 196–201.
150. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М: РИК «Культура», 1993. 456 с.
151. *Austin J. L.* Quand dire, c'est faire. Paris, 1970. 72 p.
152. *Beckett S.* En attendant Godot. Pièce en deux actes. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952. 163 p.
153. *Bernold A.* L'amitié de Beckett. 1979–1989. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1992. 111 p.
154. *Danuser H.* Zur Kritik der musikalische Postmoderne // Neue Zeitschrift für Musik. 1998. Jg. 149. H. 12. S. 4–9.
155. *Derrida J.* Positions. London: Athlone press, 1981. 114 p.
156. *Duckworth C.* Beckett's New Godot // Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company. London: Macmillan press, 1987. P. 175–192.
157. En attendant Godot. La profondeur de l'attente // Lorenzaccio de Musset, En attendant Godot de Beckett. Deux mises en scène d'Otomar Krejča. Cahiers théâtre Louvain, 41. Louvain-la-Neuve: Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, 1980. P. 219–272.
158. *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. G.B.: Penguin Books, 1980. 480 p.

159. *Esslin M.* Towards the Zero of Language // Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company. London: Macmillan press, 1987. P. 35–49.
160. *Fokkema D. W.* The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts // Approaching postmodernism / ed. by Fokkema D. W., Bertens H. Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 81–98.
161. *Frisch M.* Mein Name sei Gantenbein: Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986. 304 s.
162. *Grievel Ch.* Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste / hrsg. von R. Lachmann. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. S. 237–248.
163. *Hassan I.* Interlude: From Existentialism to Aliterature // The Dismemberment of Orpheus / Towards a postmodern literature. N.-Y.: Urbana, 1971. P. 139–176.
164. *Hassan I.* The literature of silence: Henry Miller and Samuel Beckett. N.-Y.: Alfred A. Knopf, 1967. 225 p.
165. *Henze H. W.* Musica impura — Musik als Sprache // *Henze H. W.* Schriften und Gespräche 1955–1979. Berlin, 1981. S. 173–181.
166. *Ianco P.* Sum, pour orchestre, ou l'«hyper-composition». Festival Présences 2007 // Journal des Éditions du Chant du Monde. 2007. № 3. P. 5–6.
167. *Jandl E.* Das Öffnen und Schließen des Mundes. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1987. 126 s.
168. *Jandl E.* Lechts und rinks. Gedichte — Statements — Peppermints. München: Deutscher Taschenbuch Velag, 1997. 134 s.
169. *Janvier L.* Pour Samuel Beckett. Paris: Les Éditions de Minuit, 1966. 285 p.
170. *Jencks Ch.* What is postmodernism? London, 1986. 123 p.
171. *Klemm E.* Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne // Musik und Gesellschaft. 1987. Jg. 37. H. 8. S. 400–403.
172. *Korsyn K.* Towards a New Poetics of Musical Influence // Music Analysis. 1991. Vol. 10. P. 3–72.
173. *Kristeva J.* La sémiotique // *Kristeva J.* Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique. Paris: Éditions du Seuil, 1981. P. 291–327.
174. *Kristeva J.* La sémiotique science critique et / ou critique de la science // *Kristeva J.* Σημειωτιχή. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969. P. 27–42.
175. *Kristeva J.* Le texte clos // ibid. P. 113–142.
176. *Kristeva J.* Le texte du roman. Approaches to semiotics. Hague: Mouton, 1979. 209 p.
177. *Kristeva J.* Le texte et sa science // Kristeva J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969. P. 7–26.
178. *Kristeva J.* Postmodernism? // Bucknell Review. 1980. Vol. 25. № 2. P. 136–141.
179. *Kristeva J.* Pour une sémiologie des paragrammes // *Kristeva J.* Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969. P. 174–207.

180. *Kristeva J.* The Novel as Polylogue // Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva / ed. by L. S. Roudiez. N.-Y.: Columbia University Press, 1980. P. 159–209.
181. *Kristeva J.* Word, Dialogue, and Novel // ibid. P. 64–91.
182. Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Haüsler, Claude Samuel and himself. London: Eulenburg Books, 1983. 175 p.
183. *Lubbock P.* The craft of fiction. N.-Y.: Viking press, 1957. 274 p.
184. *Melese P.* Samuel Beckett. Paris: Éditions Seghers, 1966. 190 p.
185. Postmodern Music / Postmodern Thought. Studies in Contemporary Music and Culture. Vol. 4 / ed. by J. Lochhead and J. Auner. N.-Y.–London: Routledge, 2002. 372 p.
186. Postmodernism: An international anthology / ed. by W.-D. Kim. Seoul: Hanshin, 1991. 700 p.
187. Postmodernity and the question of the other: Human studies. Vol. 16. № 1–2 / ed. by H. Y. Jung. Kluwer, 1993. 238 p.
188. *Riffaterre M.* Fonction du cliché dans la prose littéraire // *Riffaterre M.* Essais de stylistique structurale. Paris: Flammarion, 1971. P. 161–181.
189. *Riffaterre M.* Le formalism français // ibid. P. 261–285.
190. *Riffaterre M.* Les Antimémoires d'André Malraux // ibid. P. 286–306.
191. *Riffaterre M.* Paragramme et signifiance // *Riffaterre M.* La production du texte. Paris: Éditions du Seuil, 1979. P. 75–88.
192. *Riffaterre M.* Sémiosis intertextuelle: Du Bellay, «Songe», VII // ibid. P. 113–126.
193. *Schneider F.* Postmoderne neuste Musik — und wir? // Musik und Gesellschaft. 1987. Jg. 37. H. 8. S. 394–400.

Интернет-ресурсы

194. *Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов. Янко Слава — Библиотека «Fort/Da»: сайт.
URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm
195. *Караев Ф.* Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК. Композитор Фарадж Караев: сайт.
URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html
196. *Нилин М.* Концептуальная поэзия Ивана Ахметьева. Александр Левин: сайт. URL: http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/AHMETYEV/index.html#a
197. Перформансы и акции. Сайт Андрея Рубцова: сайт.
URL: rubtsov.penza.com.ru/chitar/8/perform.htm
198. Постмодернизм: Энциклопедия / сост. А. Грицанов, М. Можейко. Infolio. Электронная библиотека: сайт.
URL: http://www.infoliolib.info/philos/postmod/index.html

199. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. Вологодская областная универсальная научная библиотека: сайт.
URL: http://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/index.htm
200. Самиздат века / сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. Русская виртуальная библиотека: сайт.
URL: http://www.rvb.ru/np/publication/01text/38/03ahmetev.htm
201. *Фриш М.* Афоризмы, мысли, фразы. Aphorism.ru: сайт.
URL: http://www.aphorism.ru/author/a983.shtml
202. Эрнст Яндль в русских переводах. Сетевая словесность: сайт.
URL: http://www.netslova.ru/vosk/3nem.html;
Лавка языков. Журнал Небуквального Перевода: сайт.
URL: http://spintongues.msk.ru/ernst_ya.html;
http://spintongues.msk.ru/jandl-ottomops.html;
http://spintongues.msk.ru/jandl1.html;
Арион. Журнал поэзии: сайт.
URL: http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2003&number=81&idx=1286;
Балтийский творческий портал: сайт.
URL: http://korchma.rpg.ee//modules.php?name=News&file=article&sid=2366;
Стихи.ру: сайт.
URL: http://www.stihi.ru/poems/2003/12/10-164.html;
Зимбабве. Нескучный литературный прожект: сайт.
http://www.zimbabve.ru/library/Moiseenko/concrete.shtml;
Библиотека Зимбабве: сайт.
URL: http://zimbabve.agava.ru/library/Yandl/index.html
203. Коран. Фалак. Тафсир и переводы Корана: сайт.
URL: http://falaq.narod.ru
204. Эмили Дикинсон в русских переводах. Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова: сайт.
URL: http://lib.ru/POEZIQ/DIKINSON/stihi.txt;
Наталья Лайдинен: сайт.
URL: http://www.laidinen.ru/women.php?part=36&letter=Д&code=1866

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Список основных сочинений Ф. Караева

1963	***Сонатина*** для фортепиано
1965	***Первая соната*** для фортепиано
1966	***Музыка для камерного оркестра, ударных и органа***
1967	***Вторая соната*** для фортепиано
	Concerto grosso памяти Антона Веберна для камерного оркестра
1969	***Тени Кобыстана***, балет в пяти сценах. Либретто М. Мамедова и В. Есьмана
1970	***Сюита*** из балета ***Тени Кобыстана*** для симфонического оркестра
1971	***Калейдоскоп***, одноактный балет на темы сонат Д. Скарлатти. Либретто Р. Ахундовой и И. Дадашидзе
1971	***Сюита*** из балета ***Калейдоскоп*** для симфонического оркестра
1974	***Первый концерт*** для фортепиано и камерного оркестра
1976	***Соната для двух исполнителей*** для двух фортепиано, препарированного фортепиано, колоколов, вибрафона и магнитной ленты
1978	***Journey to love***, моноопера для тенора / сопрано и камерного оркестра на стихи поэтов XX века. Либретто автора
1980	***Гойя (La Quinta del Sordo)*** (в соавторстве с К. Караевым), симфония в трёх частях для смешанного хора, хора мальчиков и симфонического оркестра
	Tristessa II для симфонического и камерного оркестров
1982	***Tristessa I (Прощальная симфония)*** для камерного оркестра
	Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге, Серенада для большого симфонического оркестра
1983	***1791***, Серенада для малого симфонического оркестра
1983 / 1986	***В ожидании...***, *музыка для исполнения на театральной сцене* для четырёх солистов и камерного ансамбля / камерного оркестра (по пьесе С. Беккета)

1984 / 2008	***In memoriam...*** памяти А. Берга, Сюита для струнного квартета / камерного оркестра
1985 /1986 / 1998 /2004	***...a crumb of music for George Crumb*** для инструментального ансамбля
1985	***Terminus*** для виолончели соло
1986	***1967–1987***, Второй концерт для фортепиано с оркестром по Концерту для скрипки с оркестром Кара Караева
1988	***Камерный концерт для пяти инструменталистов***, Квинтет для духовых инструментов
1989	***Klänge einer traurigen Nacht*** для камерного ансамбля ***...alla "Nostalgia"*** памяти А. Тарковского, Камерный концерт для восьми инструменталистов
1990	***Четыре постлюдии*** для симфонического оркестра ***The (Moz)art of elite***, постлюдия для симфонического оркестра ***Постлюдия I*** для фортепиано ***Aus...***, *три фрагмента* для вибрафона / маримбы и бассетгорна / бас-кларнета
1991	***Постлюдия II*** для контрабаса, фортепиано и струнного квартета за сценой ***Der Stand der Dinge*** для инструментального ансамбля и магнитной ленты
1992	***Постлюдия III*** для двух фортепиано в 8 рук ***Musik für die Stadt Forst*** для двух фортепиано
1993	***Ist es genug?..*** для инструментального ансамбля и магнитной ленты
1994	***Постлюдия IV*** для двух фортепиано в 4 руки
1995	***Постлюдия V*** для кларнета, фортепиано и флейты, вибрафона, скрипки и виолончели за сценой ***Постлюдия VI*** для кларнета, фортепиано и гитары за сценой
1997	***Musik für Jacqueline und Peter*** для вибрафона / маримбы и фортепиано ***..."Monsieur Bee Line" — eccentric*** для фортепиано ***Xütbə, muğam və surə*** для тара, инструментального ансамбля и магнитной ленты
1998	***5 Stücke mit Kanons v. Arnold Schönberg*** для инструментального ансамбля ***(K)ein kleines Schauspiel...*** на тексты Э. Яндля для двух гитар и басовой флейты ***Постлюдия VII*** для кларнета, фортепиано и вибрафона за сценой
1999	***Schöncheit — Utopie?*** для гитары соло
2000	***Вы всё ещё живы, господин министр?!*** для скрипки соло

2000	***Ton und Verklärung*** памяти Э. Денисова для симфонического оркестра и магнитной ленты
2001	***Verklärung und Tod*** для симфонического оркестра и магнитной ленты ***Malheur me bat*** для голоса и гитары ***Canción de cuna*** на стихи Ф. Гарсиа Лорки для сопрано и инструментального ансамбля ***Вы всё ещё живы, господин министр??!!*** для инструментального ансамбля ***Malheur me bat*** для двух хоров a cappella ***Постлюдия VIII*** для кларнета, фортепиано и струнного квартета за сценой
2002	***Babylonturm*** для инструментального ансамбля ***Посторонний***, *маленький спектакль* на слова И. Ахметьева
2003	***Stafette*** для ансамбля ударных ***Malheur me bat*** для двух маримб и двух вибрафонов ***Постлюдия IX*** для вибрафона / колокольчиков и органа
2003 /2005	***"Monsieur Bee Line" — eccentric,*** ***или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!*** для флейты и фортепиано / флейты, бас-кларнета и фортепиано
2003 /2005	***Drei Bagatellen*** для фортепиано и пяти / шести инструментов
2004	***Постлюдия X*** для кларнета, фортепиано и флейты, тромбона, скрипки и виолончели за сценой ***Торжественные фанфары на открытие*** ***Всемирных дней музыки в Швейцарии*** для тромбона соло ***Концерт для оркестра и скрипки соло*** ***Постлюдия VIIIa*** для кларнета, фортепиано и скрипки и виолончели за сценой ***Hommage à Alexei Lubimov.*** *Musique de Claude Debussy, poésie de Stéphane Mallarmé* для сопрано, фортепиано и инструментального ансамбля
2009	***Vingt ans après — nostalgie...*** памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D., Концерт для оркестра
2010	***Angina pectoris*** для камерного оркестра ***schnell zu/g vergangenheit,*** ***oder ist eine alte musik schon/auch k/eine musik?/!*** для трёх групп инструментов
2011	***Постлюдия VIIIb*** для кларнета, фортепиано и скрипки, альта и виолончели за сценой ***Постлюдия XI*** для фортепиано, струнного квартета и хора за сценой ***Terminus II*** для шести виолончелей

Транскрипции сочинений Кара Караева

1998 ***Quasi una sonatina*** для струнного оркестра
(по Сонатине для фортепиано, 1943)
Quasi uno concerto grosso для струнного оркестра
(по Второму струнному квартету, 1947)
2007 ***Quasi uno concerto*** для скрипки с оркестром
(по Сонате для скрипки и фортепиано, 1958)
Quasi una fantasia для симфонического оркестра
(по «Царскосельской статуе» для фортепиано, 1937)
2008 ***Концерт для скрипки и инструментального ансамбля***
(по Концерту для скрипки с оркестром, 1967)

Транскрипции сочинений других композиторов

1991 **А. Скрябин.** ***Соната № 10*** для фортепиано
(для инструментального ансамбля)
2004 **А. Шёнберг.** ***Erwartung***, монодрама
(для инструментального ансамбля)
2007 **А. Берг.** ***Концерт для скрипки с оркестром***
(для скрипки и инструментального ансамбля)
2010 **А. Лурье.** ***Синтезы*** для фортепиано
(для инструментального ансамбля)

Музыка к художественным и документальным фильмам

1964 ***«Скованный цепью»*** (короткометражный).
Реж. К. Рустамбеков. АзТВ, ТО Экран
1967 ***«Кобыстан».*** Реж. О. Мир-Касимов. Азербайджанфильм
1968 ***«Именем закона».*** Реж. М. Дадашев. Азербайджанфильм
«Жили-были...» (короткометражный).
Реж. Э. Кулиев. Азербайджанфильм
1969 ***«В одном южном городе».*** Реж. Э. Кулиев. Азербайджанфильм
«Камни моего города» (короткометражный)
Реж. Т. Исмайлов. АзТВ, ТО Экран
1970 ***«Светильник матери»*** (короткометражный)
Реж. Т. Исмайлов. АзТВ, ТО Экран
1971 ***«Гойя»*** (совместно с К. Караевым).
Реж. К. Вольф. Ленфильм — Дефа (ГДР)
1973 ***«Пылающий континент».*** Реж. А. Бабаев. Азербайджанфильм

	«Твой первый час». Реж. Р. Кармен. ЦСДФ
1975	***«Время — не — ждёт»***. Реж. В. Четвериков. Беларусьфильм
1986	***«Человек, который брал интервью»***. Реж. Ю. Марухин. Беларусьфильм
2011	***«Легенда о Девичьей башне»*** (немой фильм, 1924). Реж. В. Баллюзек. АФКУ / реж. Г. Мехтиев.

Музыка к спектаклям

1964	***«Всадник без головы»*** (по роману М. Рида). Реж. А. Варшавский. Азербайджанский государственный театр юного зрителя имени М. Горького (Баку)
1972	Дж. Джаббарлы. ***«Айдын»***. Реж. Т. Кязимов. Азербайджанский государственный академический драматический театр имени М. Азизбекова[1] (Баку).
1974	У. Шекспир. ***«Буря»***. Реж. Т. Кязимов. Азербайджанский государственный академический драматический театр имени М. Азизбекова (Баку)
1987	Р. Ализаде. ***«Грех»***. Реж. Г. Атакишиев. Азербайджанский государственный академический драматический театр имени М. Азизбекова (Баку)
1996	Н. Гасанзаде. ***«Путешествие Помпея на Кавказ»***. Реж. Б. Османов. Азербайджанский государственный академический драматический театр (Баку)
2008	Эльчин. ***«Среди пчёл»***. Реж. Б. Османов. Азербайджанский государственный академический драматический театр (Баку)

[1] С 1991 — Азербайджанский государственный академический драматический театр.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.
ПОЭТИЧЕСКИЕ И ПРОЗАИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ СОЧИНЕНИЙ Ф. КАРАЕВА

Приложение II–1.

Коран. Сура 75 ВОСКРЕСЕНИЕ (АЛЬ-КИЙАМА)
Перевод-тафсир
«Аль-мунтахаб фи тафсир аль-Куран аль-Карим»
(Аль-Азхар)

Во имя Аллаха Милостивого, Милосердного! (Мекканская сура)

1–3. Клянусь непреложно Днём Воскресения, являющимся непререкаемой истиной, и душой, упрекающей самое себя за прегрешения и небрежное исполнение религиозных обязанностей, что вы будете воскрешены, когда будут собраны ваши разбросанные кости. Неужели человек — после того, как Мы сотворили его из небытия, — думает, что Мы не соберём его разбросанные истлевшие кости?!

4. Да, Мы соберём их. Мы же способны восстановить даже его пальцы, собрав самые мелкие их суставы. Если это так, то собрать большие кости его тела Нам будет легко.

5. Неужели человек отрицает Воскресение, желая продолжать распутничать все остальные дни своей жизни?!

6. Он спрашивает, считая невозможным Судный час: «Когда настанет День Воскресения?»

7–10. В тот День, когда закатятся глаза от ужаса и удивления и затмится луна, и объединятся солнце и луна, восходя с запада, человек спросит: «Куда же бежать, чтобы спастись от наказания?!»

11–12. Нет же! Не ищи, о человек, укрытия от наказания. Нет для тебя спасения, кроме как у Аллаха — твоего Господа, который решит: кого ввести в рай, а кого ввергнуть в адский огонь.

13. В тот День возвестят человеку о том, что он совершил при жизни и позже [т. е. если он при жизни совершал благие или нечестивые деяния, а другие люди, после его смерти, следуя за ним и подражая ему, совершали подобные деяния].

14–15. Ведь человек [в День Воскресения] будет свидетельствовать о том, что он совершил или не исполнил. И даже если он постарается найти себе оправдание, то он не сможет избавиться от этого свидетельства.

16–17. Не повторяй, о Мухаммад, [за Джибрилом] Коран во время Откровения, желая быстро читать и выучить его наизусть. Поистине, запечатлеть его в твоём сердце и утвердить его на твоих устах [чтобы ты наизусть выучил его] — Наше дело.

18–19. Когда Наш посланец читает Коран тебе, следуй за его чтением, внимательно слушая его. Потом на Нас лежит разъяснение того, что недоступно тебе из мыслей Корана и его установлений.

20–21. Остерегитесь отрицать Воскресение, ведь оно — истина. Но нет, вы любите преходящую земную жизнь с её мирскими благами и пренебрегаете будущей жизнью с её блаженством.

22–23. В тот День у одних людей лица будут сияющими, счастливыми и будут смотреть на своего Господа, как подобает Ему.

24–25. У других же лица будут угрюмыми, мрачными. Они ожидают, что их постигнет страшная беда, сокрушающая позвонки хребта.

26–30. Но нет! Остерегайтесь любви к этой жизни, которую покинете, когда душа дойдёт до гортани, и присутствующие при умирающем спросят друг друга: «Нет ли заклинателя, чтобы заговорить его от смерти?» И поймёт умирающий, что он скоро умрёт и покинет земную жизнь, которую любил, и станет ему неимоверно тяжко; и когда сойдётся голень с голенью при извлечении души, к твоему Господу будет в тот День возвращение, а в День Воскресения их или введут в рай, или ввергнут в адский огонь.

31–33. Человек отрицал Воскресение и не уверовал ни в посланника, ни в Коран, не совершал предписанную молитву, считал Коран ложью, отвернулся от веры, затем он вернулся к своей семье, гордясь [этим].

34–35. Гибель тебе, о отрицающий [Воскресение и Коран], гибель, и ещё раз вечная гибель тебе, гибель!

36. Неужели человек, который отрицает Воскресение, думает, что он будет оставлен без присмотра наслаждаться своей жизнью, а потом умрёт и не будет воскрешён для расплаты за свои деяния?!

37–38. Неужели человек не был излившейся каплей жидкости, которой было предопределено попасть в матку, потом она превратилась в сгусток крови, и Аллах создал его наилучшим образом, придав ему совершенный облик,

39. и сделал из него пару: мужчину и женщину?!

40. Неужели этот Творец, который создал всё это, не может воскресить мёртвых, собрав их кости?!

Коран. Сура 75 ВОСКРЕСЕНИЕ
Перевод смыслов Валерии (Иман) Пороховой

Во имя Аллаха Милостивого, Милосердного!

1. О да! Днём Воскресения клянусь,
2. Клянусь душой, исполненной [само]укора,
[Зовущей воздержаться от греха]!
3. Ужель уверен человек, что Мы костей его не соберём,
[Когда они уже истлели]?
4. Не только так!
Мы можем его пальцев кончики собрать
В порядке совершенном.
5. Но хочет человек распутничать [в грехах]
За время [что отпущено ему] в сей жизни.
6. И вопрошает он:
«Когда ж День Воскресения наступит?»
7. Тогда всяк ослепится взор,
8. И в темень скатится луна,
9. И солнце, и луна
[В затмении иль восхождении] сойдутся вместе, —
10. В тот День
Воскликнет человек:
«Где [мне] убежища [искать]?»
11. Но нет же! Никаких убежищ!
12. И лишь у твоего Владыки
В тот День —
[Последнее] пристанище твое.
13. И человеку возвестят
В тот День,
Что он себе вперёд уготовал
И что [без выполнения] оставил.
14. И будет человек
В тот День
Сам показания давать против себя.
15. Даже если он представит извиненья,
[Они Аллахом приняты не будут].
16. [О Мухаммад!] Ты не спеши переложить
[Ниспосланные откровения Корана] на язык,
[Боясь, что ускользнут они].
17. На Нас лежит соединение [частей] и чтение [Корана].
18. Когда же Мы тебе его читаем,
[Внимательно его] словам ты следуй!

19. На Нас лежит и разъяснение его.
20. Но нет! Мила вам суета и тщéта [этой жизни],
21. И оставляете вы жизнь вторую [без вниманья].
22. В тот День
Сияющими будут лица у одних,
23. Взирающих на своего Владыку.
24. Другие ж лица в этот День
Печаль и мрак покроют
25. В предвестии беды, ломающей хребет.
26. Когда [душа при выходе из тела]
Подступит к самой горловине
27. [И прозвучит]:
«Кто может исцелить его?
Кто сможет жизнь ему вернуть?»,
28. Тогда познает человек,
Что это — час разлуки [с жизнью].
29. И тут одна его голень
Примкнёт к другой голени.
30. И лишь к Владыке твоему
В тот День — пригон.
31. Ведь он не веровал, и не молился,
32. И верой пренебрег, и отвернулся,
33. Затем в самодовольствии кичливом
Прошествовал перед своей семьей.
34. Так горе же тебе, [о человек]!
О, горе!
35. И вновь: о, горе, [человек], тебе!
О, горе!
36. Ужель считает человек,
Что он оставлен без призора?
37. Ужель он не был каплей спермы,
Что изливается [стрелой]?
38. Ужель потом не стал
[Червеобразным] сгустком,
Из коего Господь и сотворил его, и соразмерил,
39. И из него два [пола] извели: мужской и женский?
40. [Так что ж!]
Ужель умерших Он не может воскресить?
[Воистину, Он — может!]

Коран. Сура 75 ВОСКРЕСЕНИЕ

Поэтическая компиляция Фараджа Караева

Во имя Аллаха Милостивого, Милосердного!

1. Клянусь Днем Воскресения,
2. Клянусь душой, упрекающей,
3. Верует ли человек, что Мы собираем его кости?
4. Ещё более, Мы можем точно собрать оконечности его пальцев.
5. Но человек хочет отвергать то, что перед ним.
6. Он спрашивает: Когда же наступит День Воскресения?
7. Когда взгляд омрачится,
8. Когда месяц затмится,
9. Когда и луна, и солнце соединятся,
10. И тогда человек воскликнет: Где найти убежище?
11. Нет, убежища нет!
12. Тогда последнее убежище будет у Господа твоего.
13. И будет дано знать человеку, что положено ему вперёд, а что оставил он позади себя.
14. И станет человек очевидным свидетелем против себя самого,
15. Какие бы извинения не представил.
16. Не болтай языком: о Магомете, повторяя откровение, и от излишнего беспокойства, что скроется от тебя открытое.
17. Это Наше дело — соединить части и прочесть как следует.
18. Когда Мы читаем тебе Книгу, устами Гавриила следуй за чтением с Нами.
19. Это тоже Наше дело — давать тебе истолкование.
20. Не делайте этого заранее. Вы, люди, ведь любите лишь только то, что сегодня.
21. И не представляете дня завтрашнего.
22. В тот день будут лица, которые заблестят живым блеском
23. И обратят свой взор к Господу.
24. В тот день будут лица тёмные от ужаса оттого,
25. Что на них обрушится великое бедствие.
26. Да, без сомнения, когда душа поднимется до горла,
27. Когда всё вокруг воскликнет: Кто сможет доставить лекарство?
28. И тогда человек поймёт, что настал час ухода,
29. И бедро соединится с бедром,
30. В это время его заставят идти к Господу своему!
31. Он не веровал и не молился,
32. Он считал Книгу ложью и отворачивался,
33. И потом, сойдясь с подобными ему, шёл, неся гордыню свою.
34. Теперь настал час, он близок.

35. Он всегда близок, а сейчас ещё ближе...
36. Не думает ли человек, что его оставили навсегда?
37. И не был ли он лишь каплей семени,
38. Кровью в печени, созданной Аллахом?
39. Чета Им образована: мужчина и женщина.
40. И разве недостаточно у Него могущества, чтобы заставить ожить мёртвых?

Приложение II–2.

Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [il en a été question plus haut] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires pas les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.

Stéphane Mallarmé. Crise de Vers (*фрагмент*) //
Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник / сост. Р. Дубровкин.
М.: А/О Издательство «Радуга», 1995. С. 340.

* * *

По неискоренимому, должно быть, писательскому предрассудку воображаю я себе, что всё, без остатка, скажется в полный голос; что теперь, когда лежат перед нами в осколках великие ритмы литературы [об этом выше шла речь], распыляясь в голосовую рябь, к инструментовке близкую, именно и ищем мы искусство, какое должно завершить транспозицию симфонии в Книгу или, говоря попросту, возвратить наше добро: ибо не из бесхитростных звуков, медью, струнами и деревом издаваемых, но, бесспорно, из разумной речи человеческой, апогея достигшей, воспоследует, как свод всепроникающих отношений, во всей полноте и очевидности своей — Музыка.

Стефан Малларме. Кризис Стиха (*фрагмент*) / пер. И. Стаф //
Малларме С. Сочинения в стихах и прозе: Сборник / сост. Р. Дубровкин.
М.: А/О Издательство «Радуга», 1995. С. 341.

Приложение II–3.

1. Ich erinnere mich an den wankenden Wiederschein einer Straßenbogenlampe im Wind, wankend die ganze Nacht, Widerschein in den Vorhängen und an der Zimmerdecke, genau erinnert: wenn die Straßenlampe nicht wankte, streifte ihr Licht nicht über die Fensterbrüstung, und nur bei Wind schlug das öffentliche Licht in unser Zimmer wie Wellengischt in eine Frau, das heißt: wie immer es von außen nun aussehen mag, was diese Bogenlampe bescheint, die Fenster gerade über dem Bogenlampenschein, ob im dritten oder vierten Stockwerk, müssen es sein...

2. Fassade verkleidet, Travertin, Stockwerkhöhen demokratisch, Neubau, aber mit Ziegeldach zwecks Anpassung an die Altstadt, im Parterre befindet sich eine Confiserie, die mich überrascht; die Kreuzstöcke aus Sandstein befinden sich am Nebenhaus, ebenso der Wasserspeier; Haustür mit Stichbogen, wahrscheinlich erbaut in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts, Eisenbeton, aber, ohne Formen moderner Architektur; im vierten Stockwerk ist teilweise Licht

3. Das Haus hat gar kein viertes Stockwerk (ich bin sicher, daß es im vierten Stockwerk war) auf dieser Seite, und man kann nicht um das Haus herumgehen; Fassade ehemals herrschaftlich, jetzt verlottert, Biedermeier, später entwertet durch den nahen Güterbahnhof mit seinem Gepfiff und Gepuffer, Firmenschilder im ersten ind zweiten Stockwerk, Fenster mit Sprossen; im dritten Stockwerk ist teilweise Licht

4. Fassade verputzt, vierstöckig, Kreuzstöcke aus Sandstein, Bau aus dem achtzehnten oder siebzehnten Jahrhundert, renoviert (ich weiß, daß drinnen ein Lift ist) im Sinn von Heimatschutz und Denkmalpflege, Stockwerkhöhe aristokratisch, ausgenommen das vierte Stockwerk, Wasserspeier, Dach mit Biberschwanzziegeln; im vierten Stockwerk ist teilweise Licht

Цит. по: *Frisch M.* Mein Name sei Gantenbein: Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986. S. 119–120.

* * *

1. Я помню качающийся отсвет уличной дуговой лампы на ветру, качавшейся всю ночь, отсвет на занавесках и на потолке комнаты, если вспомнить точнее: когда лампа на улице не качалась, её свет не перемахивал через амбразуру окна, только при ветре свет с улицы захлёстывал нашу комнату, как волна лодку, и в отсвете с потолка лежала женщина, то есть: как бы ни выглядело извне то, что освещает эта дуговая лампа, это должны быть окна как раз над светом дуговой лампы, будь то на четвёртом или на пятом этаже...

2. Фасад облицован, известковый туф, высота этажей демократическая, новостройка, но с черепичной крышей под стиль старого города, в первом этаже — кондитерская, что для меня неожиданность; каркас из песчаника — атрибут соседнего дома, как и фигурный сточный жёлоб; наружная дверь с пологой аркой, постройка, вероятно, пятидесятых годов нашего века, железобетон, но без современных архитектурных форм; на пятом этаже кое-где горит свет...

3. Пятого этажа вообще нет (я уверен, что это было на пятом этаже) на этой стороне, а обогнуть дом нельзя; фасад, некогда барский, теперь замызган, бидермайер, позднее обесцененный близостью товарной станции с её свистками и лязгом буферов, фирменные вывески на втором и третьем этажах, окна с переплётом; на четвёртом этаже кое-где горит свет...

4. Фасад оштукатурен, пять этажей, каркас из песчаника, здание восемнадцатого или семнадцатого века, перестроенное (я знаю, что в нём есть лифт) с заботой о сохранности памятников отечественной старины, высота этажей аристократическая, исключая пятый этаж, фигурный сточный жёлоб, крыша из плоской черепицы; на пятом этаже кое-где горит свет...

Цит. по: *Фриш М.* Назову себя Гантенбайн: Роман / пер. с нем. С. Апта. М.: Терра–Книжный клуб, 2001. С. 238–240.

Приложение II–4.

* * *

ottos mops trotzt
otto: fort mops fort
ottos mops hopst fort
otto: soso

otto holt koks
otto holt obst
otto horcht
otto: mops mops
otto hofft

ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogottogott

Ernst Jandl. ottos mops.
Из сборника
«Der kunstliche Baum»
(1957–1969).

мопс отто обормот
отто: вон мопс вон
мопс отто топ топ
отто: вот вот

отто прёт кокс
отто прёт торт
отто: что ж мопс
отто: мопс мопс
отто ждёт

мопс отто хлоп хлоп
отто: вот он мопс
мопс отто стоп
мопса отто рвёт
отто: чёрточёрт

Эрнст Яндль. мопс отто.
Из сборника
«Искусственное дерево»
(1957–1969).
Перевод А. Глазовой[1].

[1] Данную версию, а также другие русскоязычные переводы и вариации на текст Яндля «ottos mops» см.: [202 — Лавка языков. Журнал Небуквального Перевода: сайт. URL: http://spintongues.msk.ru/jandl-ottomops.html].

Приложение II–5.

* * *

eis
zweig
dreist
vieh
füllf
ächtz
silben
ach
neu
zink

Ernst Jandl. Reihe.
Из книги «Sprechblasen».

одень
дав
тир
читали
пить
шест
семя
оземь
дева
тестя

Эрнст Яндль. Ряд.
Из книги «Речевой пузырь».
Перевод А. Глазовой[1].

[1] Перевод А. Глазовой см.: [202 — Лавка языков. Журнал Небуквального Перевода: сайт. URL: http://spintongues.msk.ru/ernst_ya.html]

* * *

fuss fuss
knie knie
mann
linke rechte
kinn
auge auge

*Ernst Jandl.*Martyrium Petri.
Из книги «Sprechblasen».

стопа стопа
нога нога
муж
левая правая
борода
глаз глаз

Эрнст Яндль. Мученичество святого Петра.
Из книги «Речевой пузырь». Перевод А. Глазовой[2].

* * *

ich
brech
dich
doch
noch
liebervaterbittebiegmichlieber

Ernst Jandl. Redensart.

Из книги «Sprechblasen».

научу я
тебя
о себя
сломя
лучшийпапасогнименялучше

Эрнст Яндль. Поговорка.
Из книги «Речевой пузырь». Перевод А. Глазовой[3]

[2] [Там же].

[3] Перевод осуществлён А. Глазовой по моей просьбе — *М. В.*

Приложение II–6.

182

If I shouldn't be alive
When the Robins come,
Give the one in Red Cravat,
A Memorial crumb.

If I couldn't thank you,
Being fast asleep,
You will know I'm trying
With my Granite lip![5]

Emily Dickinson (1860).

Если мне живой не встретить
Птиц, вернувшихся на небо,
Брось одной из них, что в красном,
Поминальный мякиш хлеба.

Если я тебе спасибо,
Задремав, сказать забуду,
Знай, что этого хотели
Мои каменные губы.

Перевод Л. Ситника.

[5] Оригинальный текст и номер стихотворения заимствованы из сборника: Emily Dickinson. The Complete Poems / ed. by Th. H. Johnson. London: Faber and Faber, 1975.

Русскоязычные переводы см.: [204].

Если меня не застанет
Мой красногрудый гость —
Насыпьте на подоконник
Поминальных крошек горсть.

Если я не скажу спасибо —
Из глубокой темноты —
Знайте — что силюсь вымолвить
Губами гранитной плиты.

Перевод В. Марковой
и И. Лихачева.

Приложение II–7.

***Carl August Sandburg.* Two nocturnes. I.**

Жил-был очень одинокий человек. Нельзя, правда, сказать, что слишком уж не везло в жизни, но по-настоящему повезло лишь однажды — он встретил женщину, которую искал всю жизнь, и был счастлив с нею рядом.

***Robert von Ranke Graves.* The Visitation.**

Прошло совсем немного времени, и он начал понимать, что вся его нынешняя жизнь — не что иное, как иллюзия, миф, который он сам для себя создал. А вернее — просто ложь.

***Jacques Prévert.* Le cheval rouge.**

Финал был закономерен: всё закончилось гнусной изменой и они расстались.

***René Char.* Faction du muet.**
***René Char.* L'inoffensif.**

Сначала ему было неимоверно тяжело, он очень горевал и страдал...

***Giuseppe Ungaretti.* Solitudine.**

...но постепенно успокоился. «Ибо нельзя потерять того, чего не имеешь», — сумел убедить он себя.

***Lawrence Ferlinghetti.* Peacocks.**

Общение с этой женщиной — а он по-прежнему не мог не видеть её, — свелось к редким и случайным встречам, когда некогда двух близких людей ничто уже не связывает.

Edward Estlin Cummings.

И всё же ему порой бывало очень грустно, какой-то горький привкус, тончайший налёт неискренности, чувствовал он, оседает в нём от той жизни, которую он теперь вёл.

César Abraham Vallejo Mendoza. **Heces.**

И тогда свет становится ему не мил, ничто его не радует и сознание того, что этой женщины нет рядом, и желание видеть её сливаются воедино. И он молча удивляется себе — как это можно так слепо любить...

Nâzım Hikmet Ran. **Sensiz Paris.**

Carl August Sandburg. **Two nocturnes. II.**

Приложение II–8.

The sea speaks a language polite people never repeat.
It is a colossal scavenger slang and has no respect.

Is it a terrible thing to be lonely?
Carl August Sandburg. Two nocturnes. I.

The prairie tells nothing unless the rain is willing.
It is a woman with thoughts of her own.

Is it a terrible thing to love much?
Carl August Sandburg. Two nocturnes. II.

Море выражается языком,
какого не услышишь никогда
от порядочных людей.

Это — громогласный дворницкий жаргон,
не знающий ни к кому уваженья.

Не правда ли, это ужасно:
быть одиноким?
Карл Август Сэндберг. Два ноктюрна. I.

Степь молчалива.
Она не говорит ничего,
пока не прикажет дождь.
Это — женщина, таящая какие-то мысли.

Не правда ли, это ужасно:
слепо любить?
Карл Август Сэндберг. Два ноктюрна. II / пер. Э. Ананиашвили //
Иностранная литература. 1967. № 10. С. 118.

* * *

Drowsing in me chair of disbelief
I watch the door as if slowly opens —
A trick of the night wind?

[...]

Your whisper is too soft for credence,
Your tread like blossom drifting from a bough,
Your touch even softer.

[...]

And though a single word scatters all doubts
I quake for wonder at your choice of me:
Why, Why and Why.

Robert von Ranke Graves. The Visitation (*с купюрами*).

Объятый неверием, я следил
За открывавшейся дверью —
Не шутка ль ночного ветра?

[...]

Слова твои были едва слышны,
Шаги — как падение листьев,
И я всё ещё не верил.

[...]

Сомнения словом развеять легко,
Но я в изумленьи дрожу —
Почему это счастье — мне?

Роберт Грейвз. Свидание (*с купюрами*) / пер. А. Сергеева // Иностранная литература. 1968. № 2. С. 182–183.

* * *

Dans les manèges du mensonge
Le cheval rouge de ton sourire
Tourne
Et je suis là debout planté
Avec le triste fouet de la réalité...
Jacques Prévert. Le cheval rouge.

В манеже лжи
По кругу бежит
Красная лошадь улыбки твоей.
А я неподвижно стою на песке,
Хлыст правды печальной сжимая в руке...
Жак Превер. Красная лошадь.
Перевод М. Кудинова[6].

* * *

...L'ignominie avait l'aspect d'un verre d'eau...
René Char. Faction du muet (*фрагмент*).
Из сборника «Le Nu perdu».

...Бесчестье было как стакан воды...
Рене Шар. Безмолвный страж (*фрагмент*).
Из сборника «Утраченная нагота» / пер. В. Козового //
Из современной французской поэзии. М.: Прогресс, 1973. С. 381.

* * *

...Le soleil en disparaissant avait coupé ton visage.
Ta tête avait roulé dans la fosse du ciel
et je ne croyais plus au lendemain...
René Char. L'inoffensif (*фрагмент*).
Из сборника «La Parole en archipel».

...Солнце, скрываясь, срезало твоё лицо.
Твоя голова покатилась в яму небес,
и я потерял веру в завтра.
Рене Шар. Кроткий (*фрагмент*).
Из сборника «Слово-архипелаг» / пер. В. Козового //
Из современной французской поэзии. М.: Прогресс, 1973. С. 380.

[6] Оригинальный текст и его русскоязычная версия присланы Ф. Караеву по его личной просьбе автором перевода.

* * *

Ma le mie urle
feriscono
come fulmini
la campana fioca
del cielo

Sprofondano
impaurite.
Giuseppe Ungaretti. Solitudine.

Но вопли мои ранят,
подобно молниям,
колокол хриплый небес
и рушатся в ужасе.
Джузеппе Унгаретти. Одиночество.
Перевод Е. Солоновича[7].

* * *

Peacocks walked
under the night trees
in the lost moon
light
when I went out
looking for love
that night
a ring dove coved in a cove
a cloche tolled twice
once for the birth
and once for the death
of love
that night
Lawrence Ferlinghetti. Peacocks.

Павлины ходили
под ночными деревьями
в свете луны
нездешней

[7] Оригинальный текст и его русскоязычная версия присланы Ф. Караеву по его личной просьбе автором перевода.

когда я вышел
в поисках любви
ночью нежной
под сводом стон голубиный
колокол ударил дважды
сказав о рожденье
и сказав о смерти
любви
ночью нежной

Лоуренс Ферлингетти. Павлины / пер. В. Минушина // Современная американская поэзия: Сборник стихов. М.: Прогресс, 1975. С. 381.

* * *

if you can't eat you got to

smoke and we aint got
nothing to smoke; come on girl

let's go to sleep
come on baby let's go to sleep girl
if you can't smoke you got to

sing and we aint got
nothing to sing; come on girl

let's go to sleep
come on baby let's go to sleep girl

if you can't sing you got to

die and we aint got
nothing to die; come on girl

let's go to sleep
come on baby let's go to sleep girl
if you can't die you got to

dream and we aint got
nothing to dream (come on girl

let's go to sleep)
(come on baby let's go to sleep girl)
Edward Estlin Cummings.

если поесть нельзя так попробуй

закурить но у нас ничего не осталось
чтобы закурить; иди ко мне моя радость

давай поспим
если закурить нельзя так попробуй

спеть но у нас ничего не осталось

чтобы спеть; иди ко мне моя радость
давай поспим

если спеть нельзя так попробуй
умереть но у нас ничего не осталось

чтобы умереть; иди ко мне моя радость

давай поспим
если умереть нельзя так попробуй

помечтать но у нас ничего не осталось
чтобы помечтать (иди ко мне моя радость

давай поспим)
Эдвард Эстлин Каммингс. [Без названия] / пер. В. Британишского // Современная американская поэзия: Сборник стихов. М.: Прогресс, 1975. С. 128.

* * *

Esta tarde llueve como nunca; y no
tengo ganas de vivir, corazón.

Esta tarde es dulce. Por qué no ha de ser?
Viste gracia y pena; viste de mujer.

[...]

Mis violentas flores negras; y la bárbara
y enorme pedrada; y el trecho glacial.
Y pondrá el silencio de su dignidad
con óleos quemantes el punto final.

Por eso esta tarde, como nunca, voy
con este búho, con este corazón...

Y otras pasan; y viéndome tan triste,
toman un poquito de ti
en la abrupta arruga de mi hondo dolor.

Esta tarde llueve, llueve mucho.¡Y no
tengo ganas de vivir, corazón!
César Abraham Vallejo Mendoza. Heces (*с купюрами*).

В этот вечер ливень не кончит лить...
И мне не хочется жить.

Этот вечер нежен. Почему бы нет?
Женской прелестью горькой одет.

[...]

Чёрные лживые тени, обвал,
Грохот камней, ледниковая гладь,
И молчанье твоё расплавляет лёд,

Как сургуч, и ставит печать.
Вот почему в этот вечер, как филин,
Я сижу с нахохленным сердцем...

Женщины мимо проходят. Другие.
И разносят по камешку
Груду скорби моей по тебе.

В этот вечер ливень не кончит лить...
И мне не хочется жить.
Сесар Авраам Вальехо Мендоса. Осадок (*с купюрами*) /
пер. И. Чежеговой // Иностранная литература. 1963. № 4. С. 64.

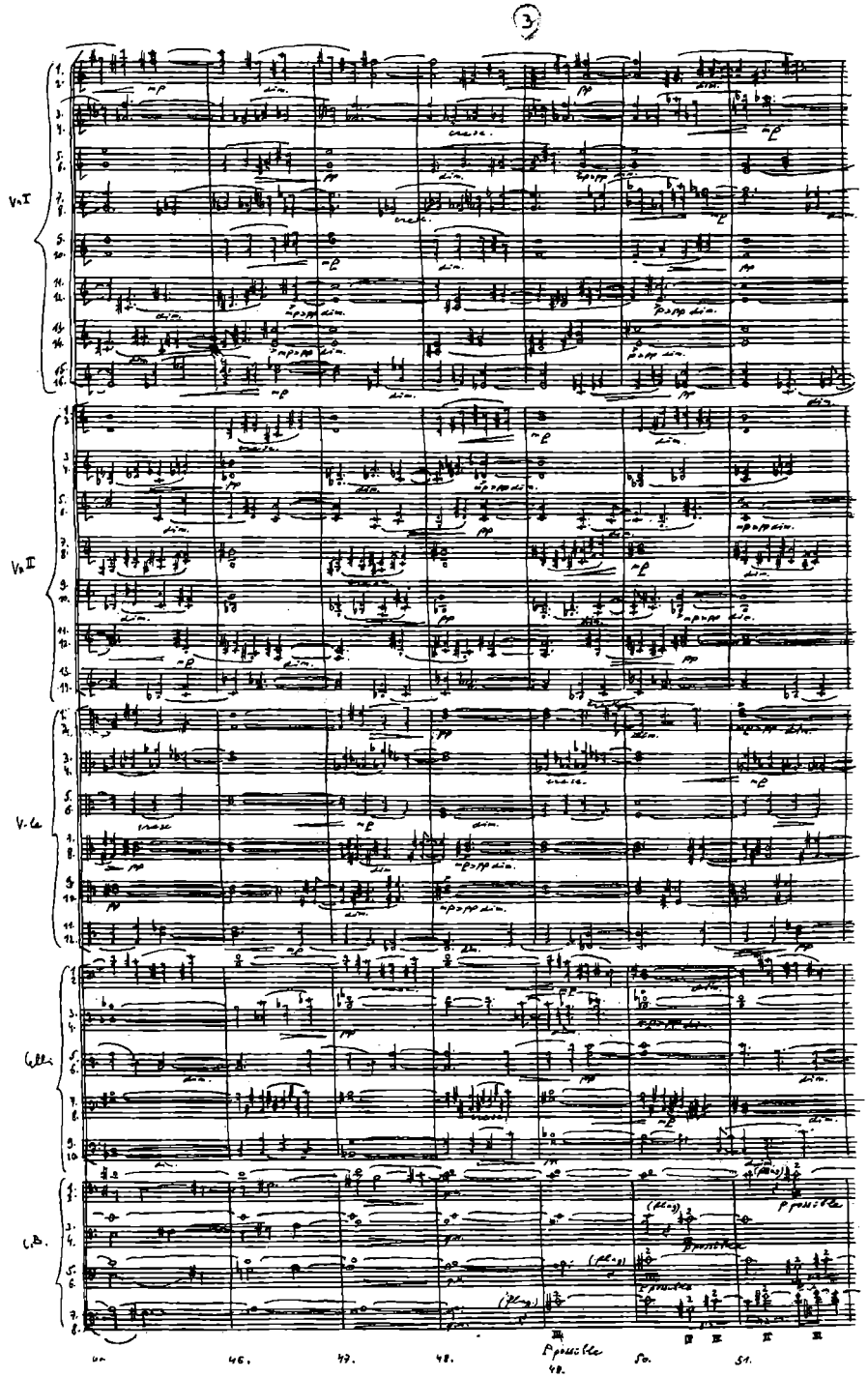
* * *

Sensiz Paris gülüm bir havayi fişeği
Bir kuru gürültü kederli bir irmak
Yıktı mahvetti beni
Pariste durup dinlenmeden gülüm seni çağirmak.
Nâzım Hikmet Ran. Sensiz Paris.

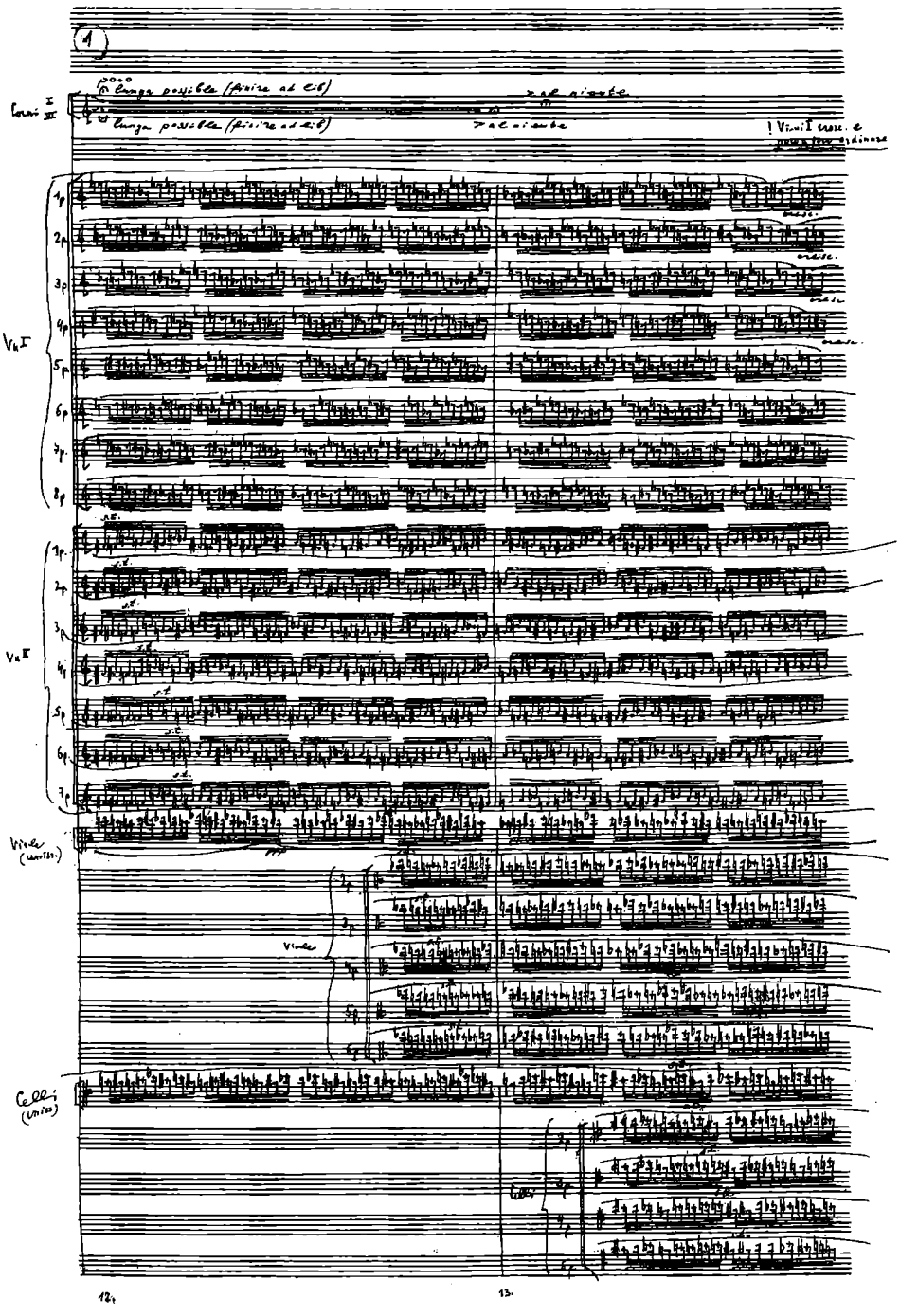
Без тебя, милая, город Париж —
фейерверк,
шум пустой,
печальная река.
Как измучило это меня —
звать
в Париже
тебя, моя милая!
Назым Хикмет Ран. Париж без тебя / пер. М. Павловой //
Хикмет Н. 60 стихотворений: Сборник стихов.
М.: Иностранная литература, 1958. С. 157.

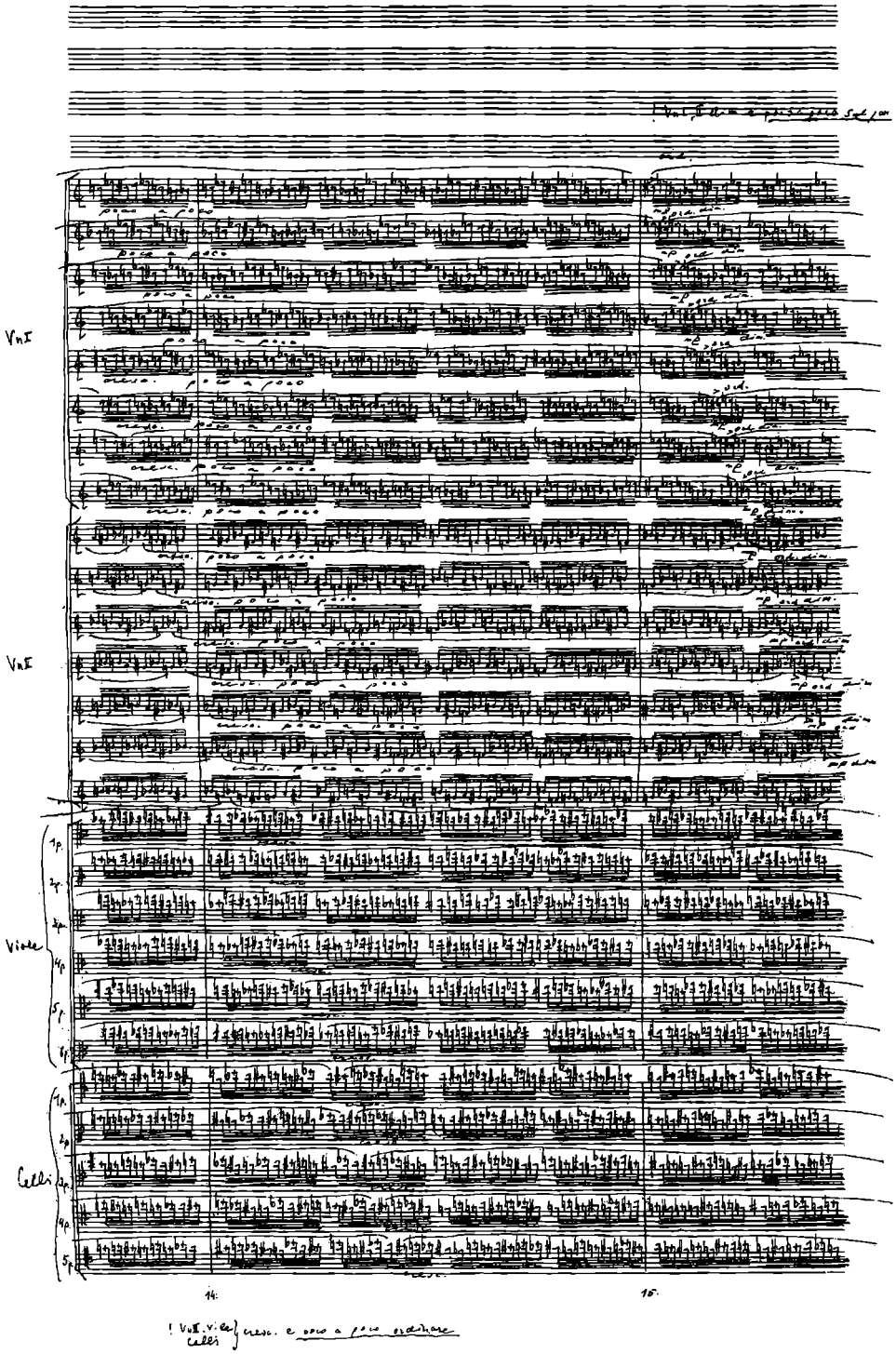
ПРИЛОЖЕНИЕ III. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И СХЕМЫ

Приложение III–1.

Ф. Караев. Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге». I ч., тт. 45–51.

Приложение III–2.

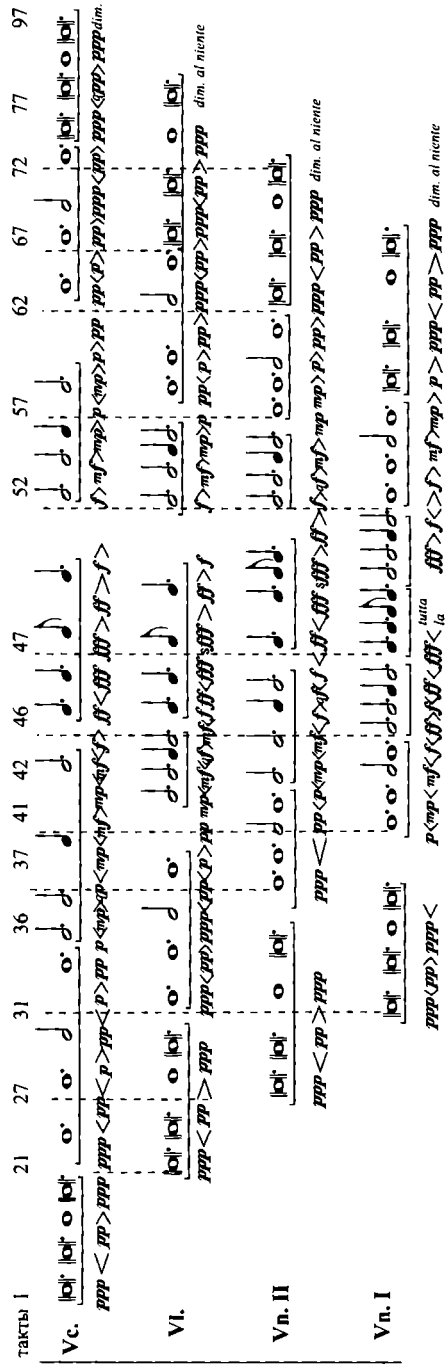
Ф. Караев. Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге». II ч., тт. 12–15



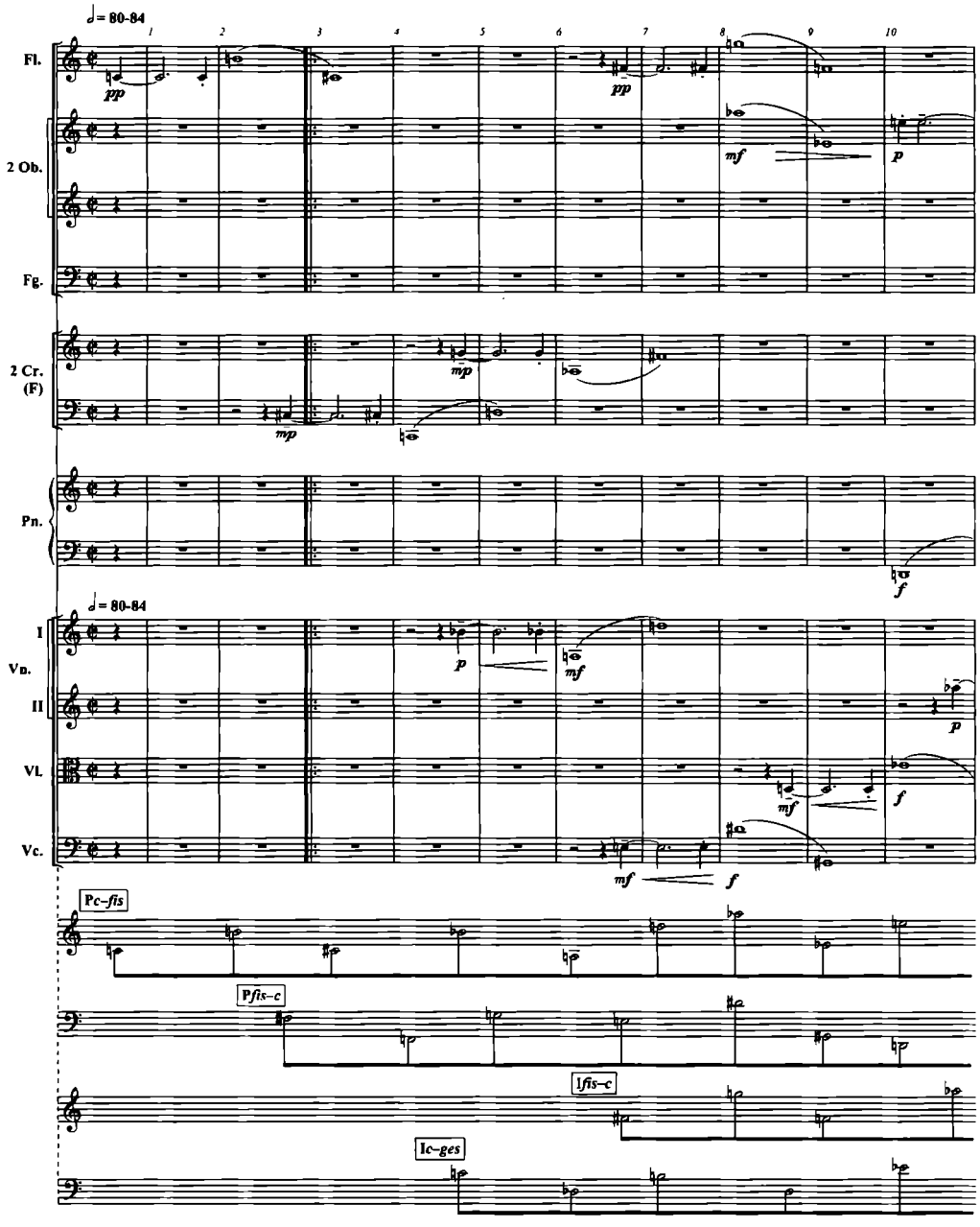
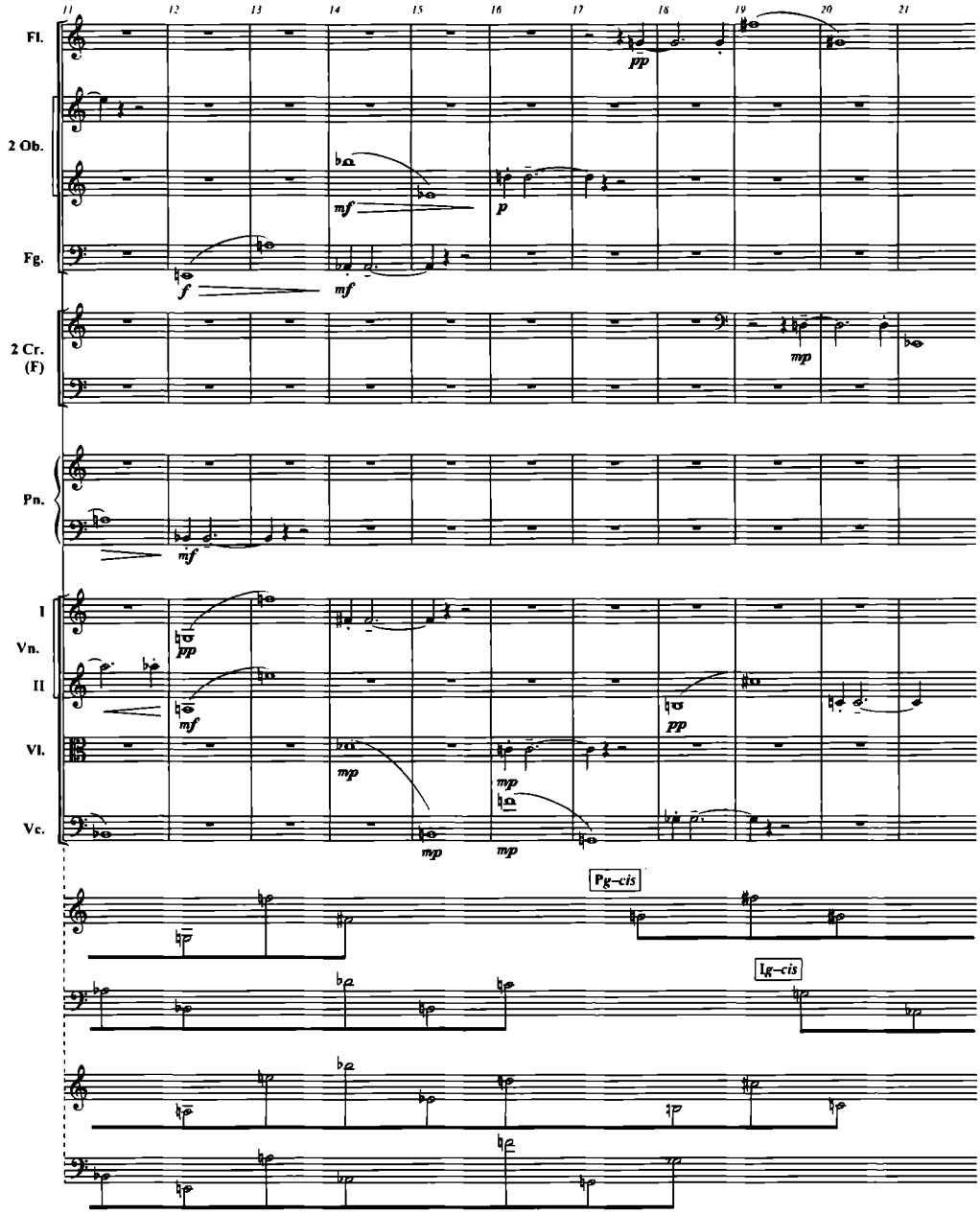

VnI
VnI
Viola
Celli
14.
15.

Приложение III–3.

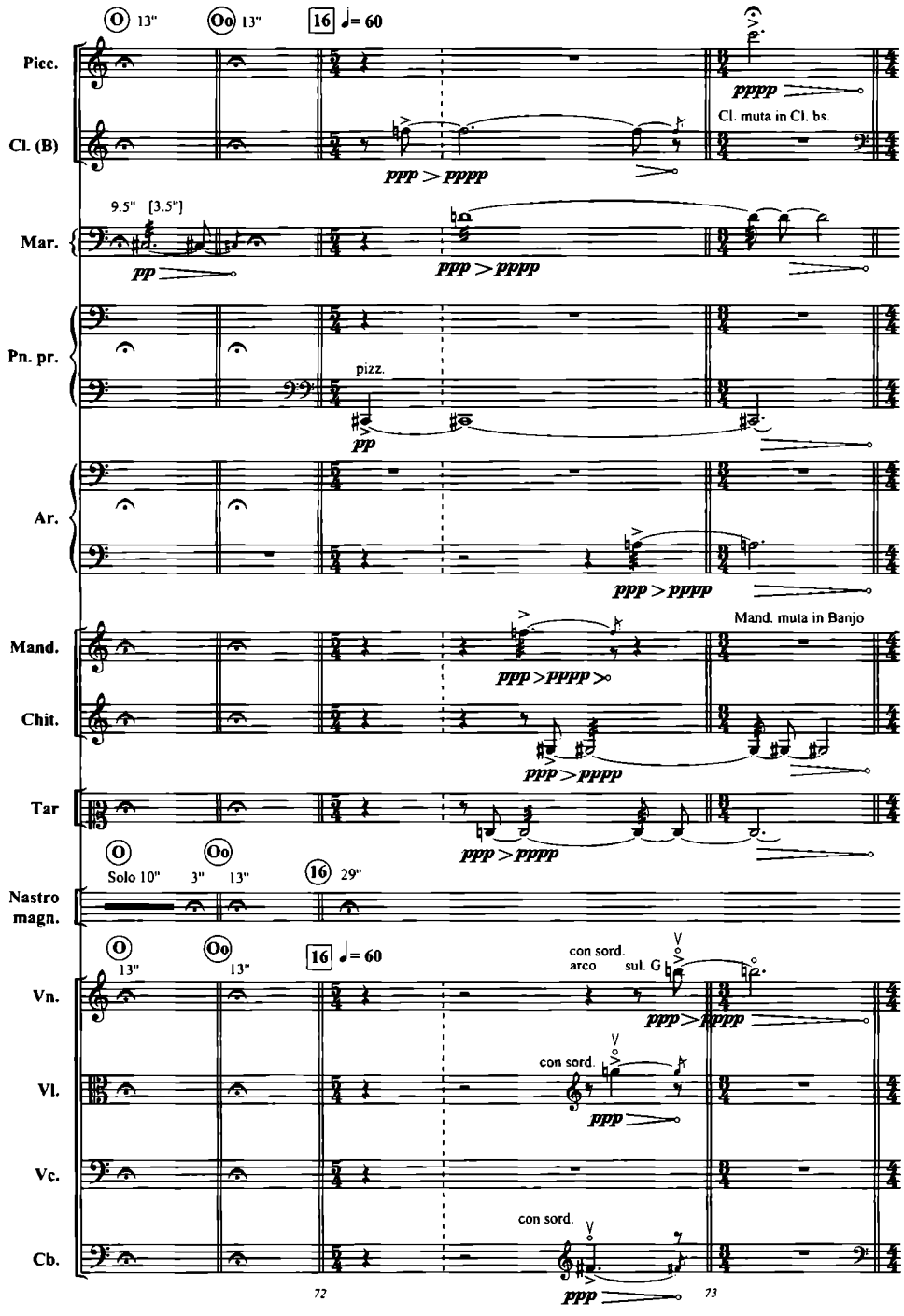
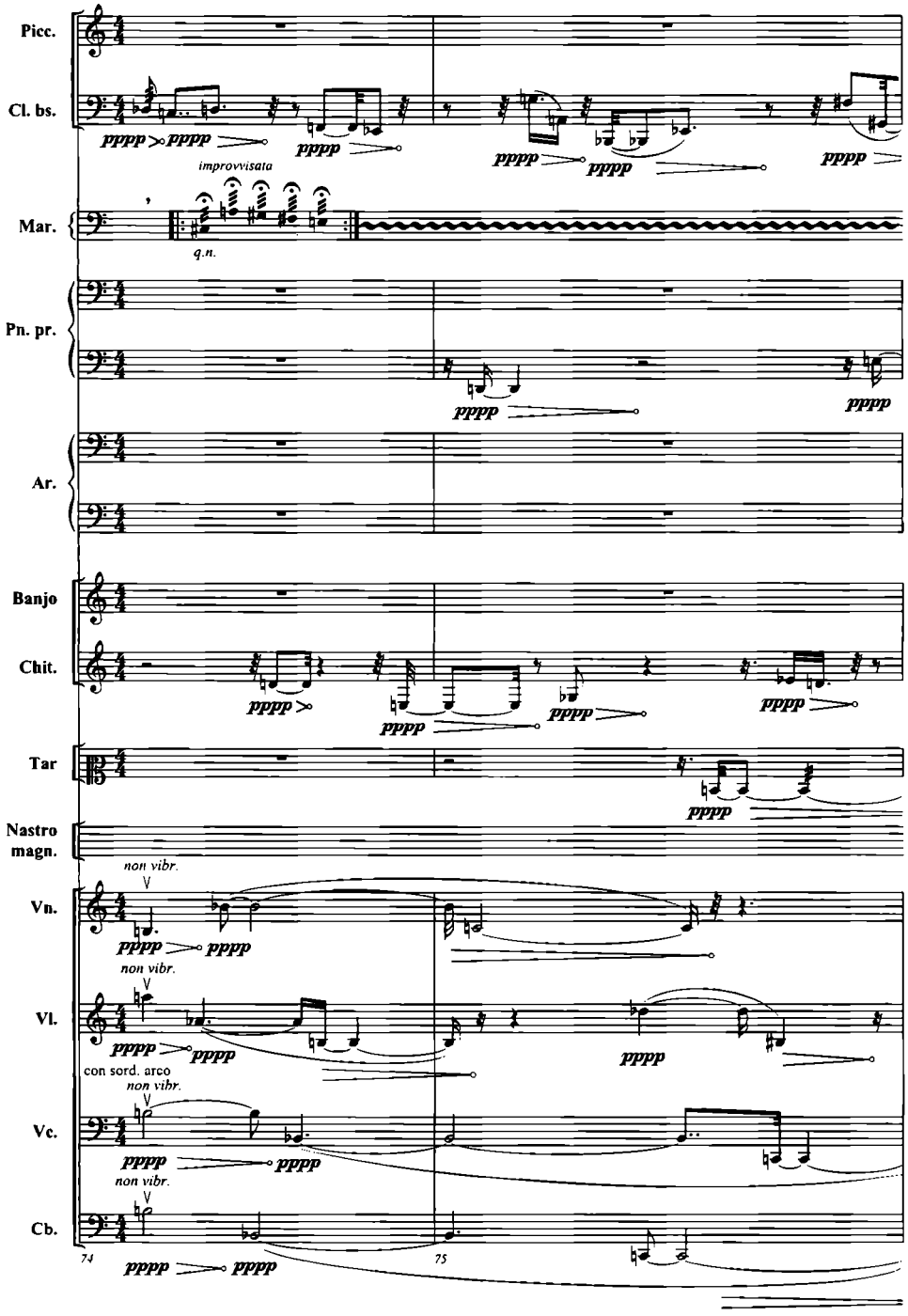
Ф. Караев. «In memoriam…». I часть. Схема ритмических прогрессий.

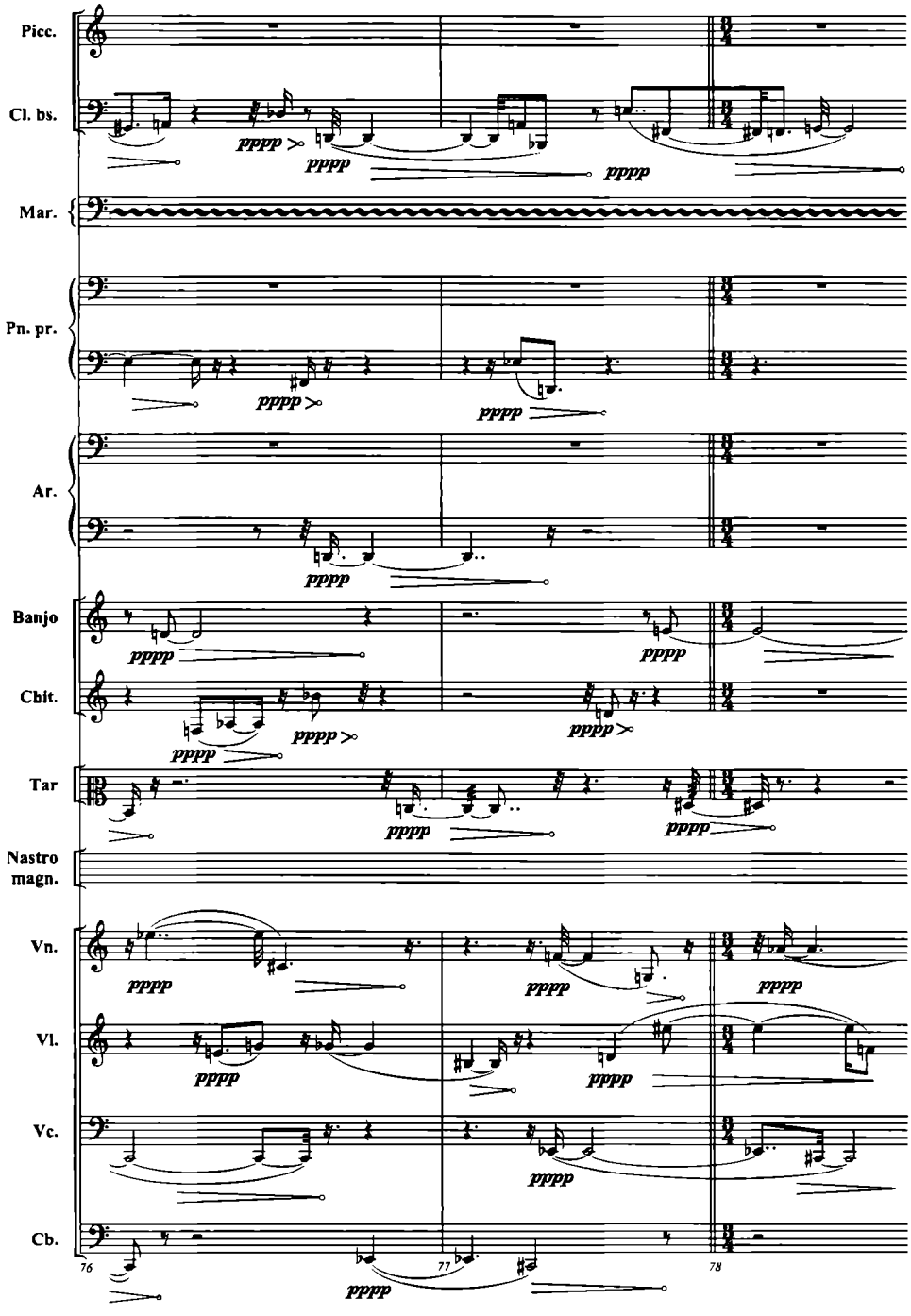


Приложение III–4.

Ф. Караев. Concerto grosso памяти Антона Веберна. Соната (I часть), тт. 1–21.

11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
Fl.
2 Ob.
Fg.
2 Cr. (F)
Pn.
I Vn.
II
Vl.
Vc.
pp
mf
p
f
mp
Pg–cis
Ig–cis

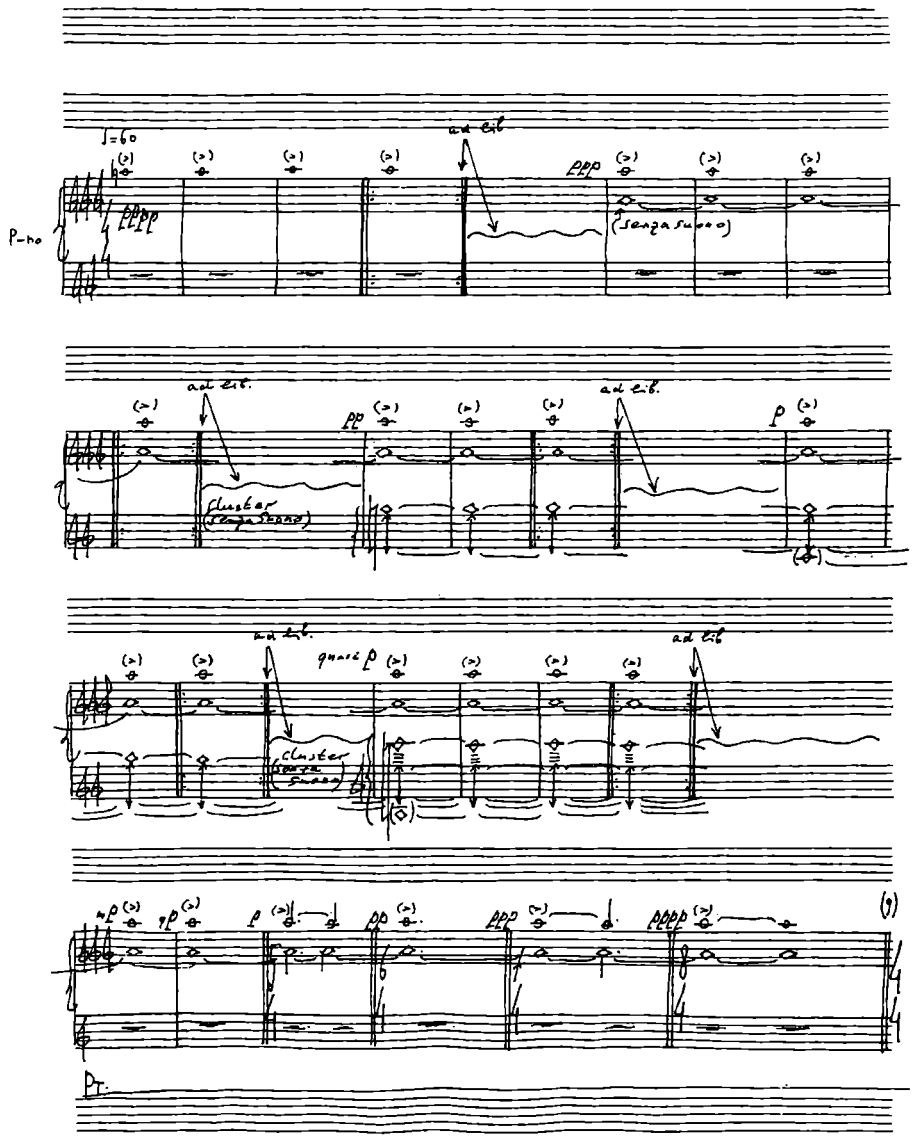
Приложение III–5.

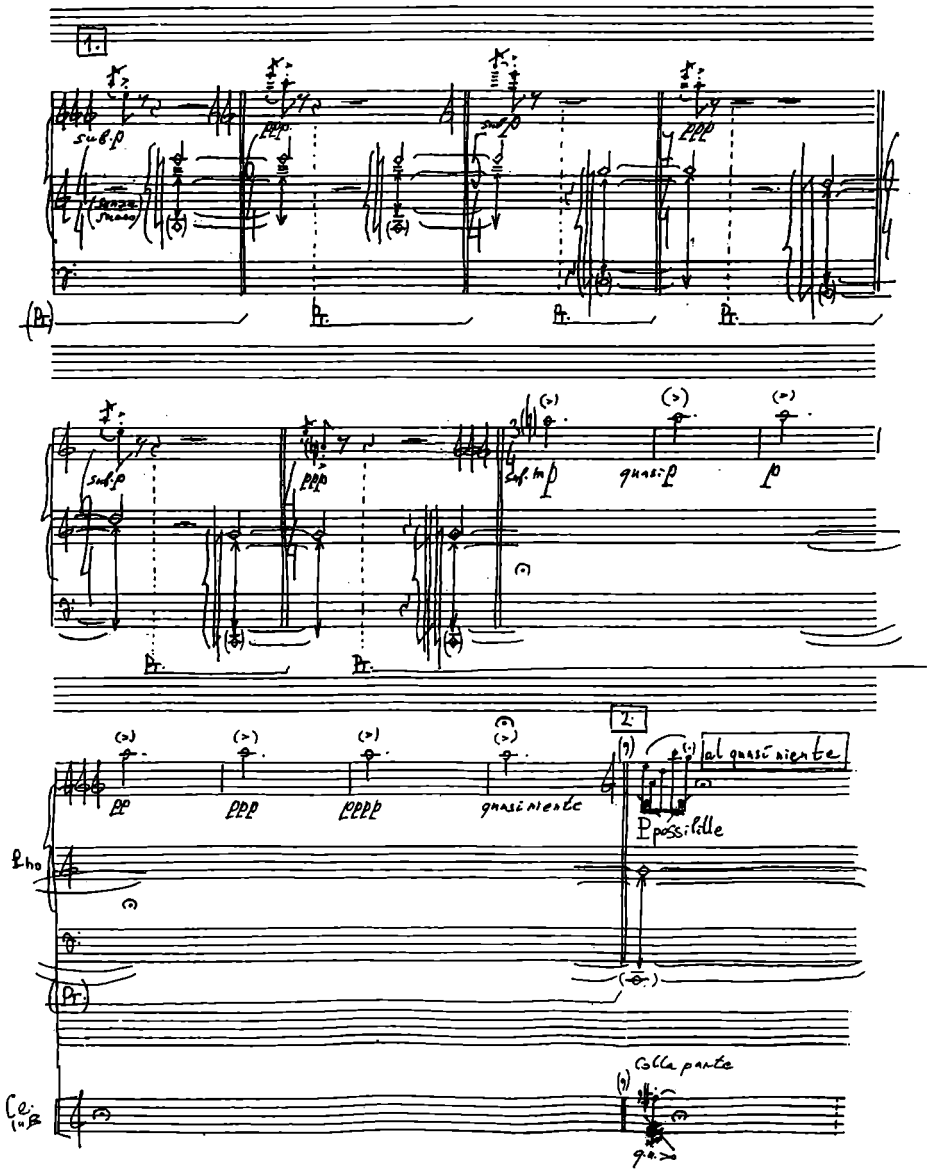
Ф. Караев. «Xütbə, muğam və surə». III часть, [О — ц. 16].

Picc.
Cl. bs.
pppp
improvvisata
Mar.
q.n.
Pn. pr.
Ar.
Banjo
Chit.
Tar
Nastro magn.
non vibr.
Vn.
Vl.
con sord. arco
Vc.
Cb.
74
75

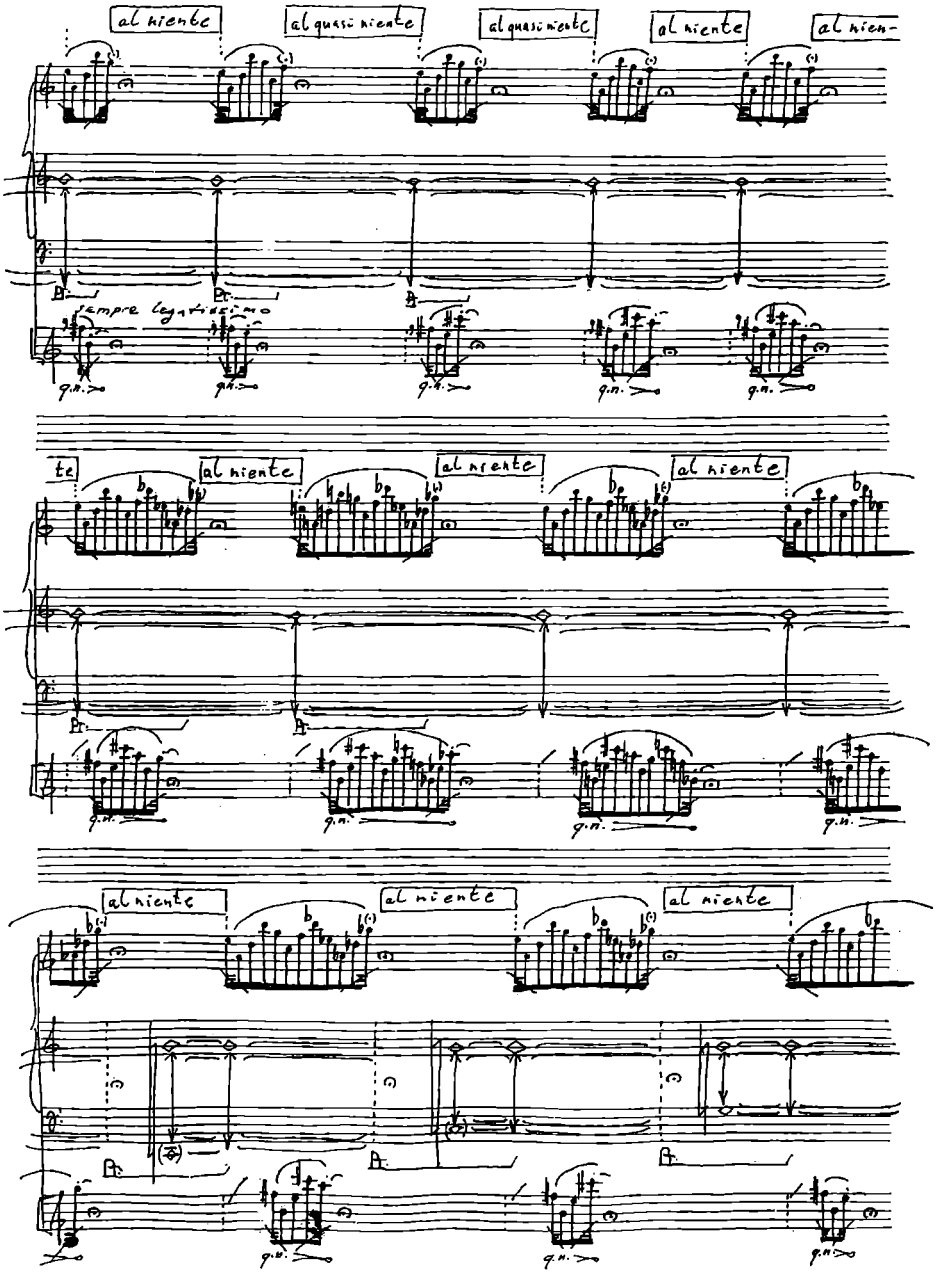

Picc.
Cl. bs.
Mar.
Pn. pr.
Ar.
Banjo
Chit.
Tar
Nastro magn.
Vn.
Vl.
Vc.
Cb.
pppp
76
77
78

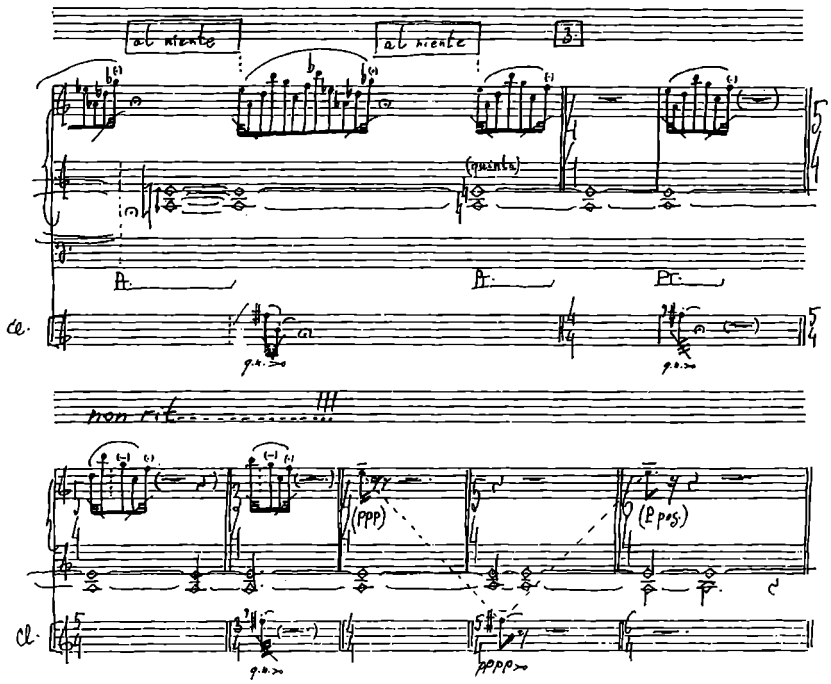
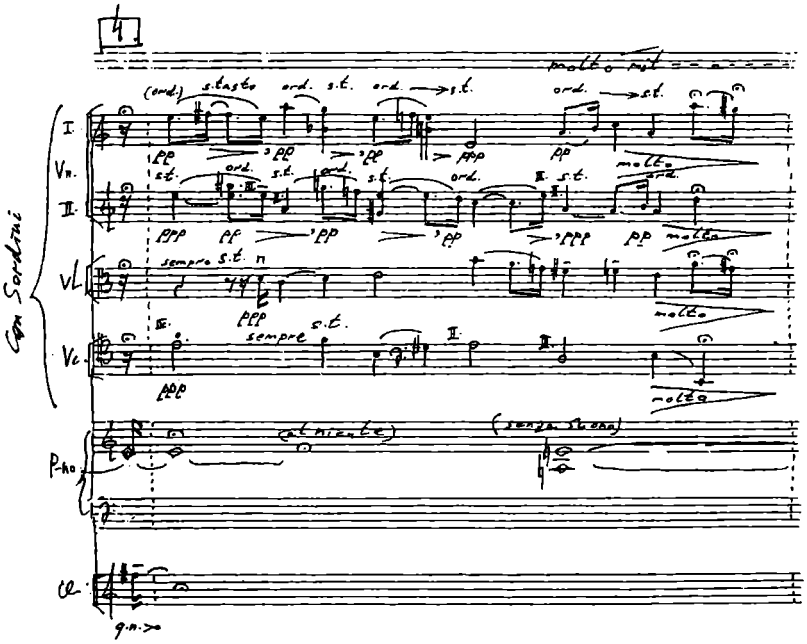
Приложение III–6.

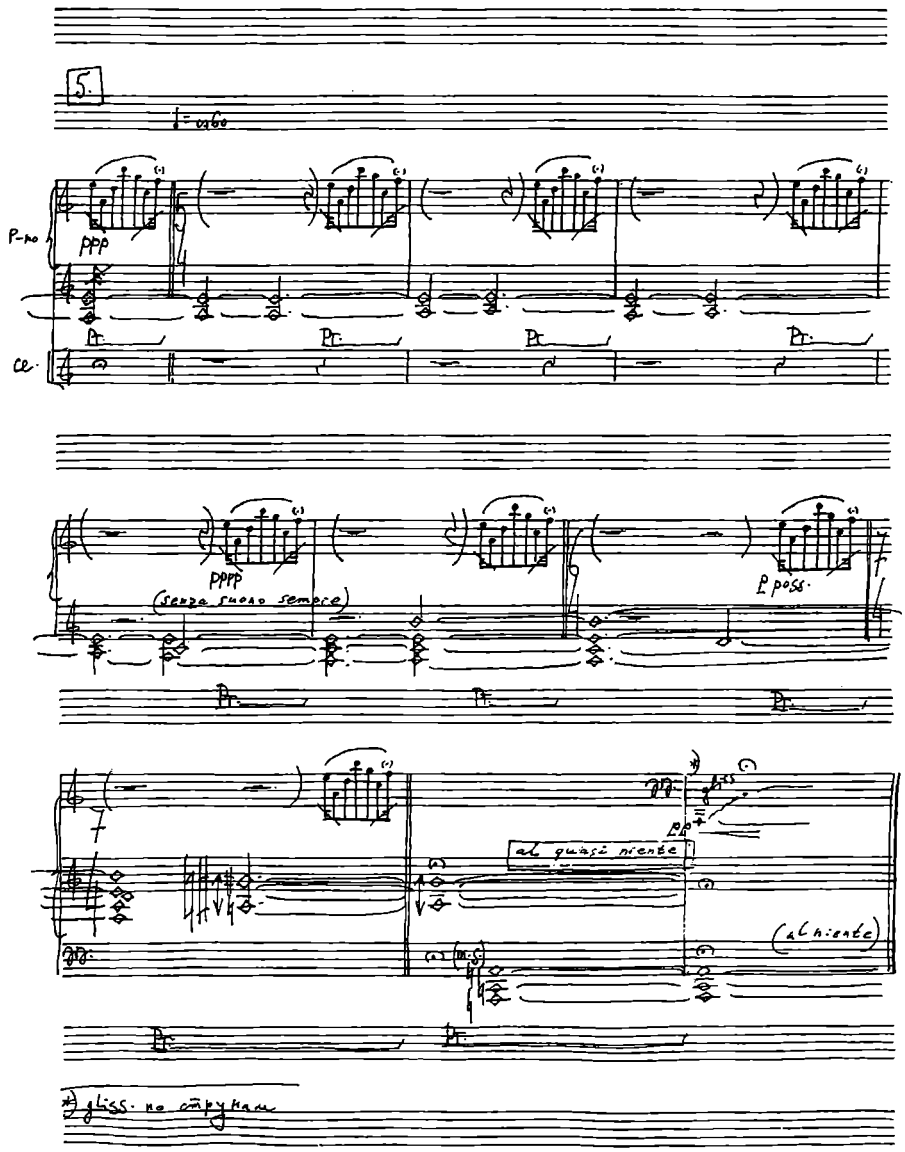
Ф. Караев. Постлюдия VIII для кларнета, фортепиано и струнного квартета за сценой.




1.
subito p
ppp
subito p
ppp
subito p
ppp
Pr.
Pr.
Pr.
Pr.
(>)
(>)
(>)
subito p
ppp
2of. mp
quasi p
p
Pr.
Pr.
2.
(>)
(>)
(>)
(>)
pp
ppp
pppp
quasi niente
(>)
(>)
al quasi niente
possibile
Pho
Pr.
Cello
Cello parte
quasi

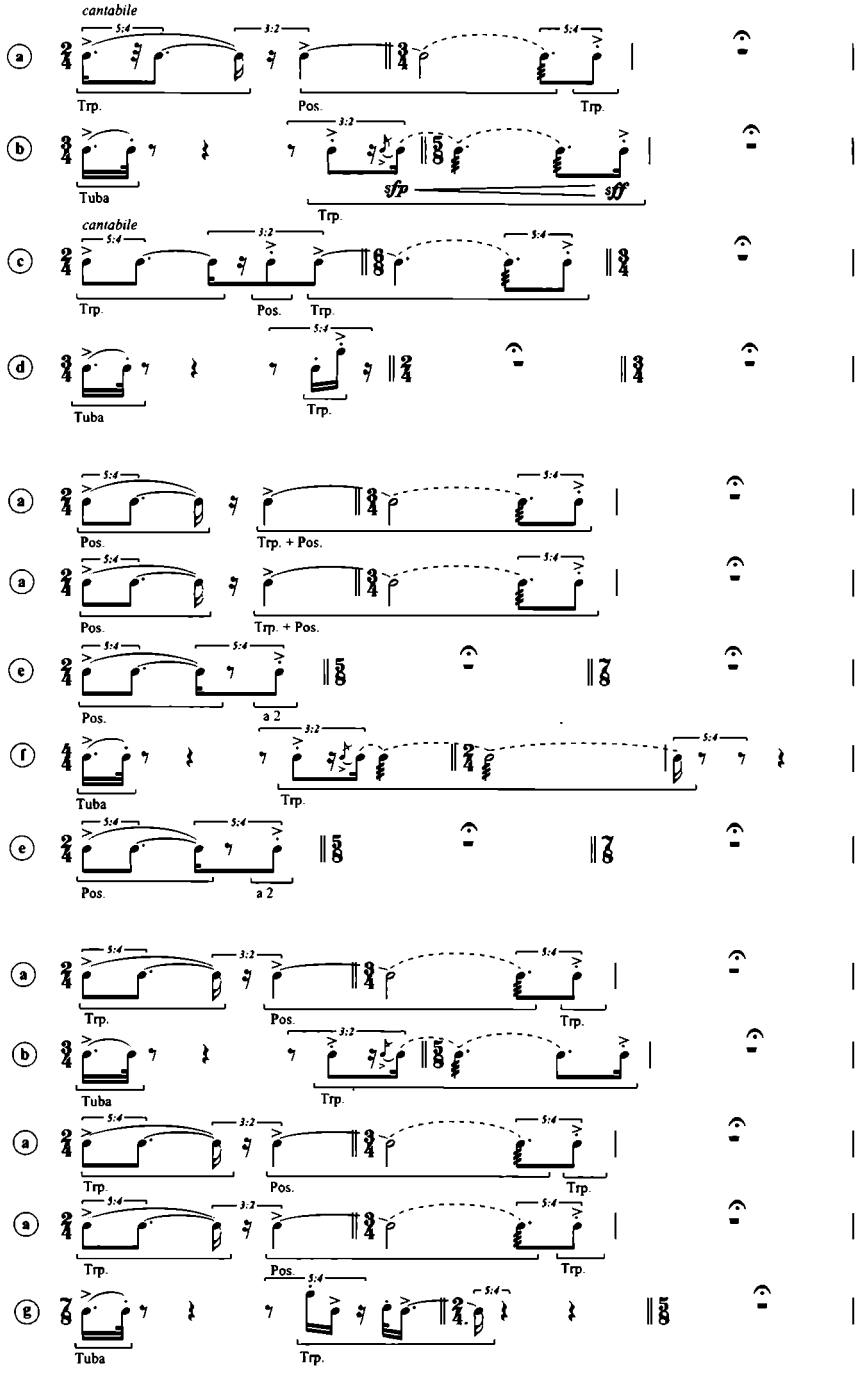

al niente
al quasi niente
al quasi niente
al niente
al nien-
sempre legatissimo
te
al niente
al niente
al niente
al niente
al niente
al niente
al niente


al niente
al niente
(quinta)
non rit.
(PPP)
(Ppss)
cl.
g.n.
ppppp

molto rit
(ord.) s.tasto
ord. s.t.
Con Sordini
I
Vn.
II.
Vl.
Vc.
P-ho
cl.
sempre s.t.
(senza Sord.)
g.n.


5.
P-no
ppp
Pr.
ce.
pppp
(senza suono semprc)
P poss.
7
al quasi niente
(al niente)
gliss. no strunam

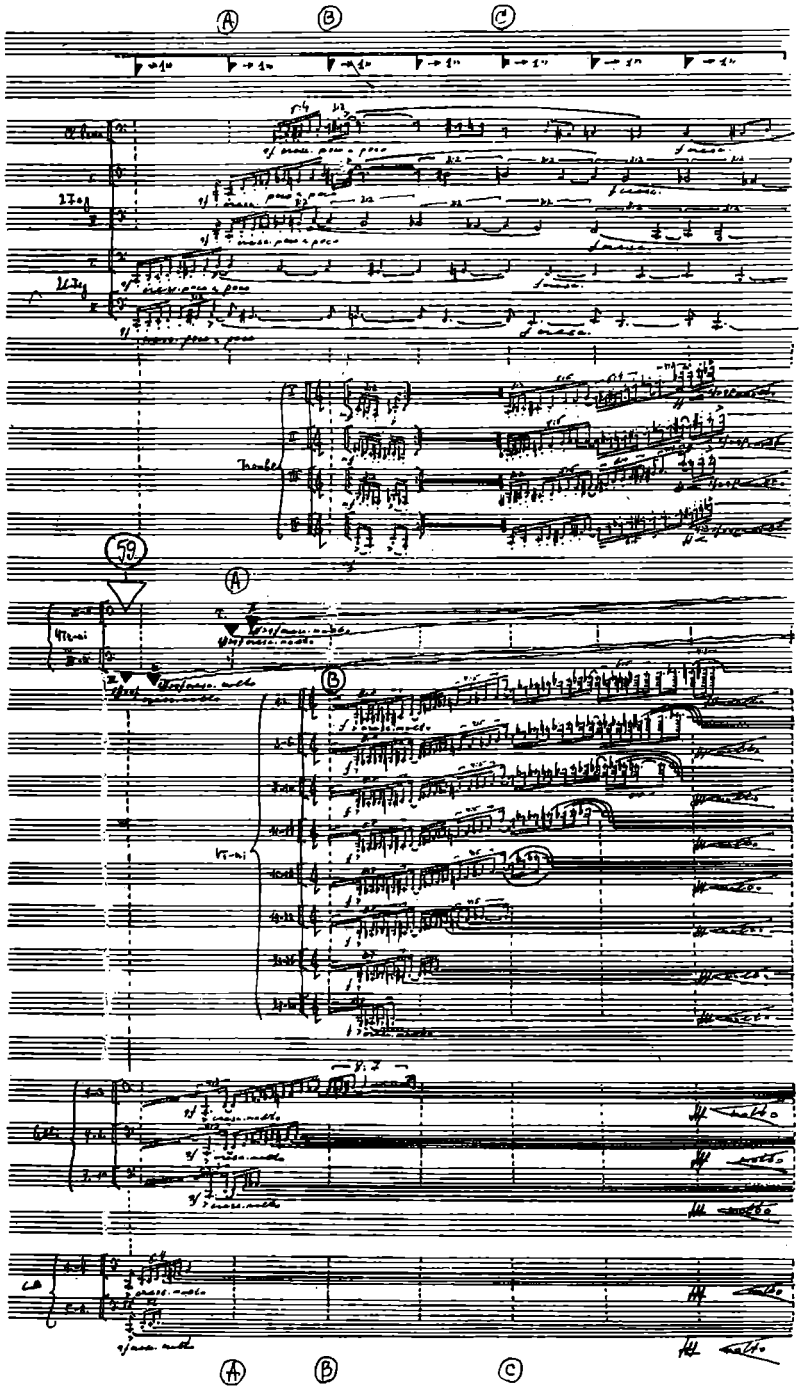
Приложение III–7.

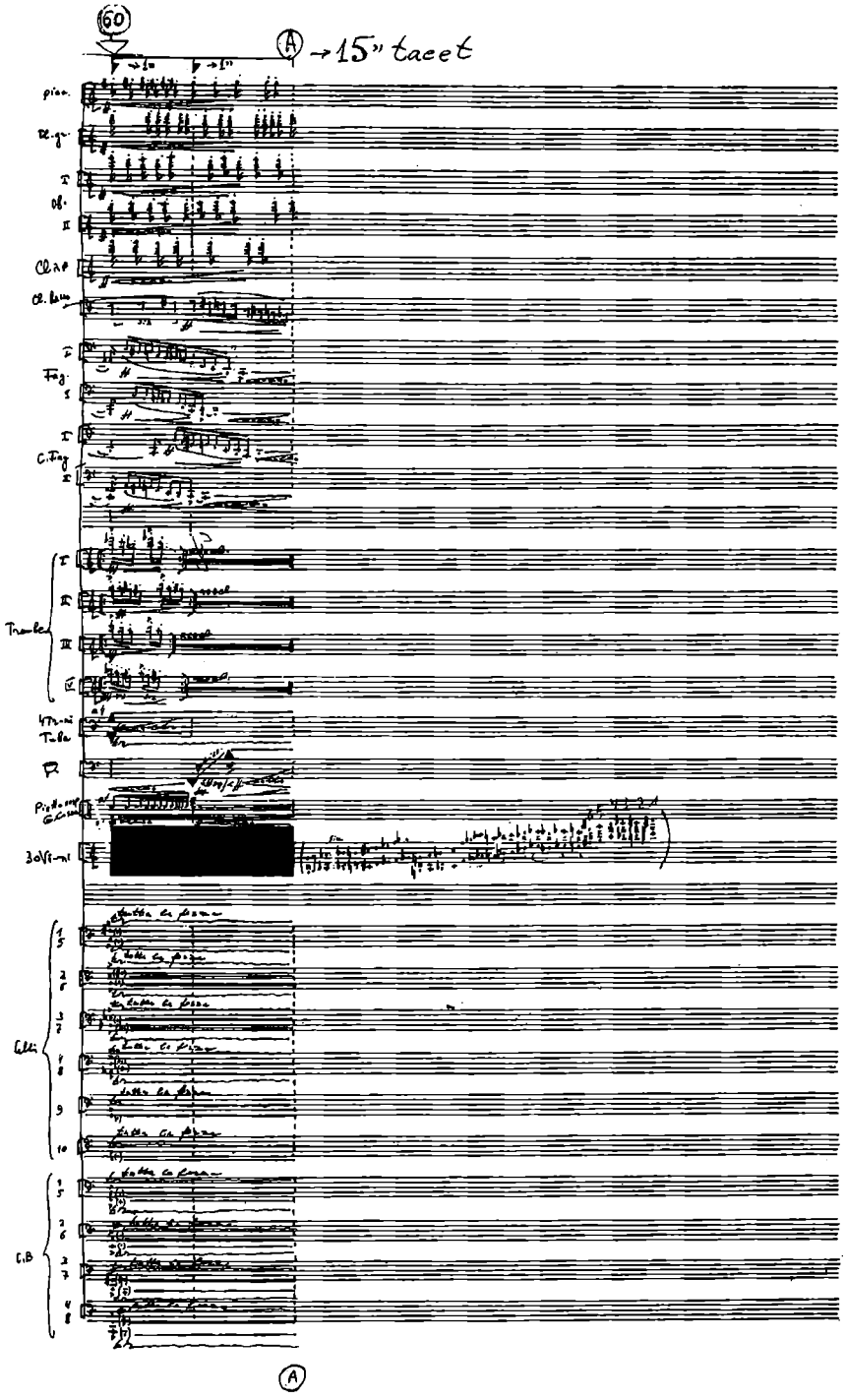
Ф. Караев. «Der Stand der Dinge». IV часть. Ц. 25 A. Trio II. Схема диспозиции музыкальных ритмических структур и строк поэтического текста Э. Яндля «ottos mops».



Приложение III–8.

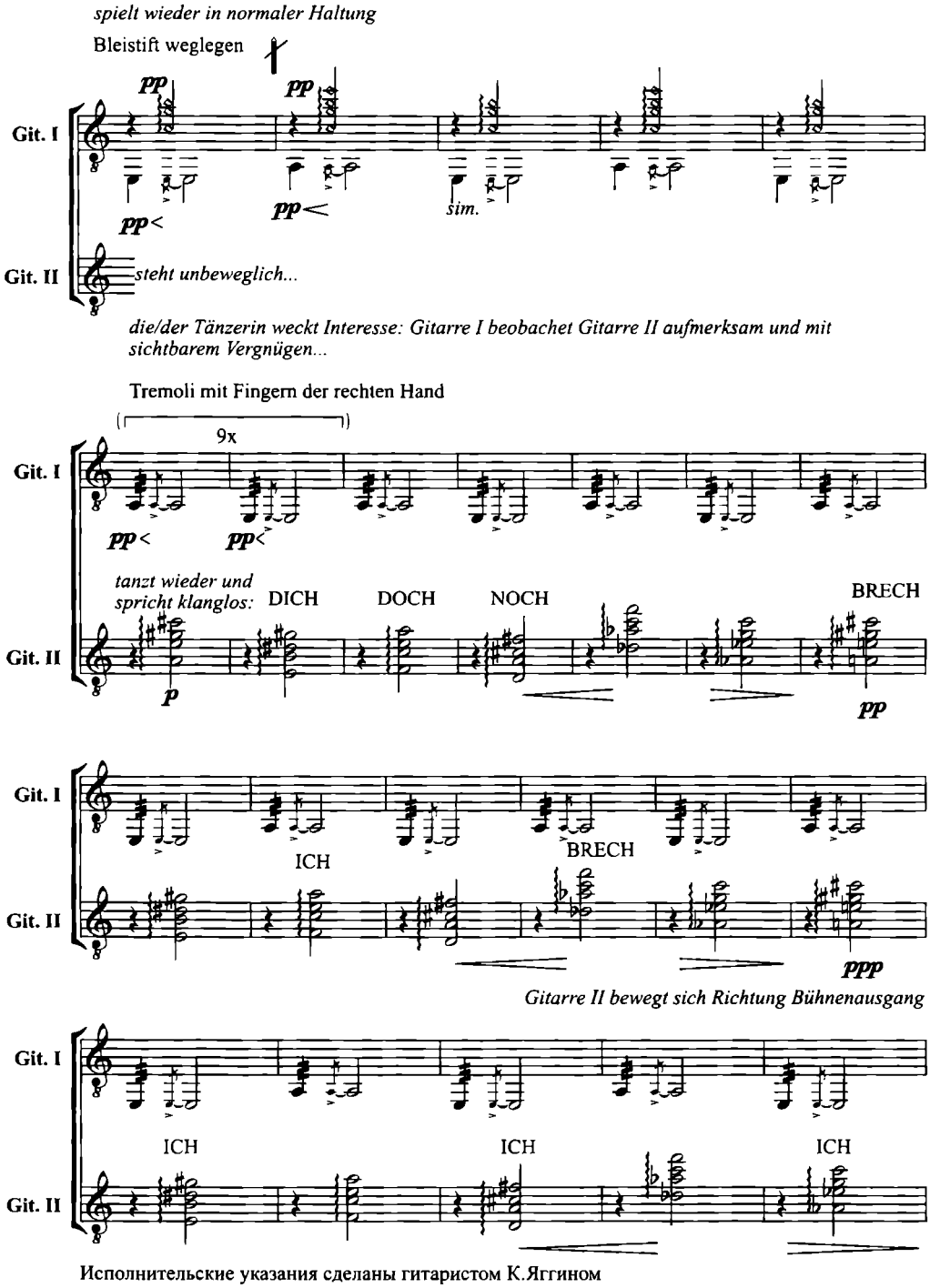
Ф. Караев. «Tristessa II». Ц. 59–60.



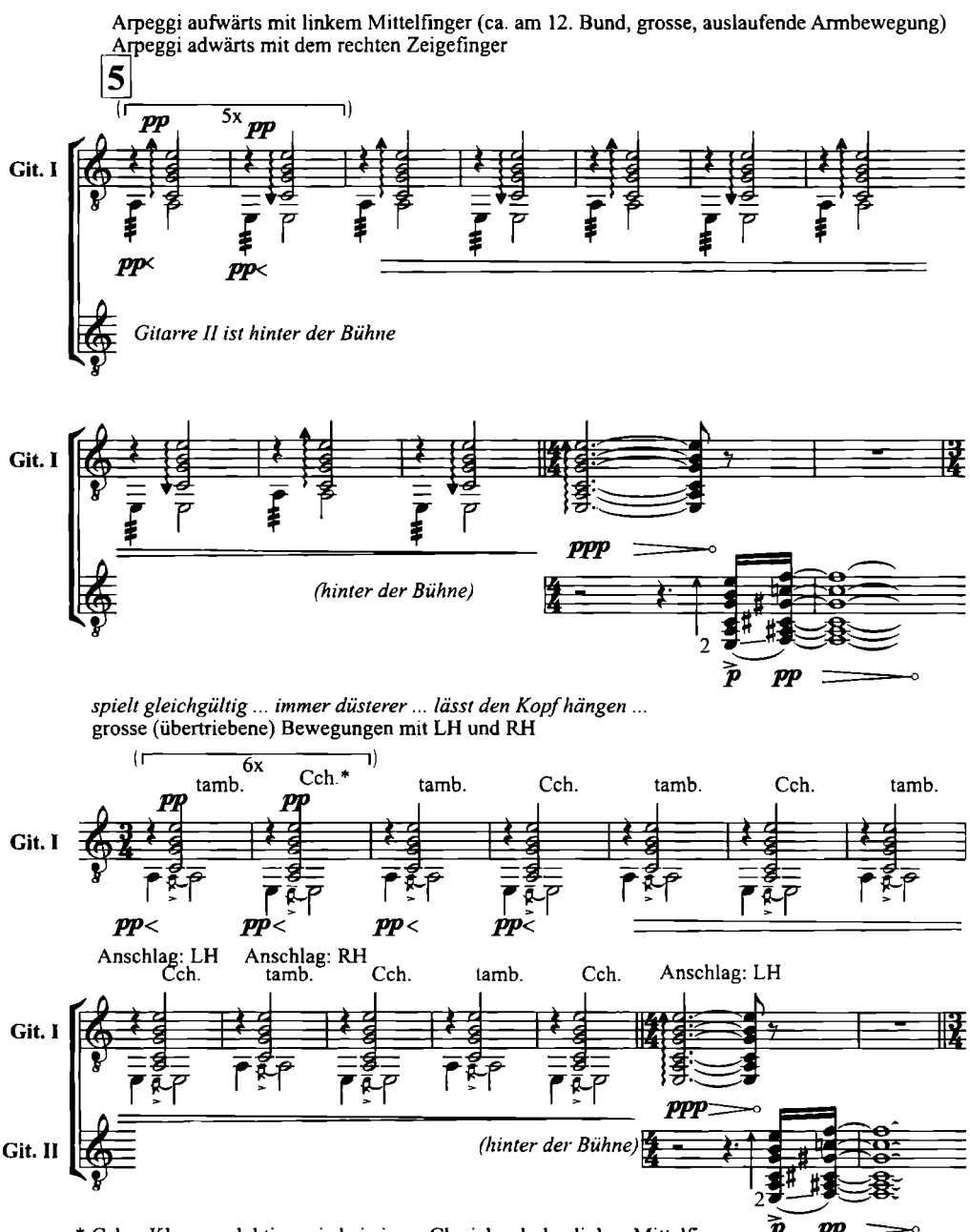

60
A
→15" tacet
Fl.
Ob.
Cl. in A
C. Bsn.
Fg.
C. Fag.
Trmb.
Tba.
Timp.
Vlc.
C.B.
A

Приложение III–9.

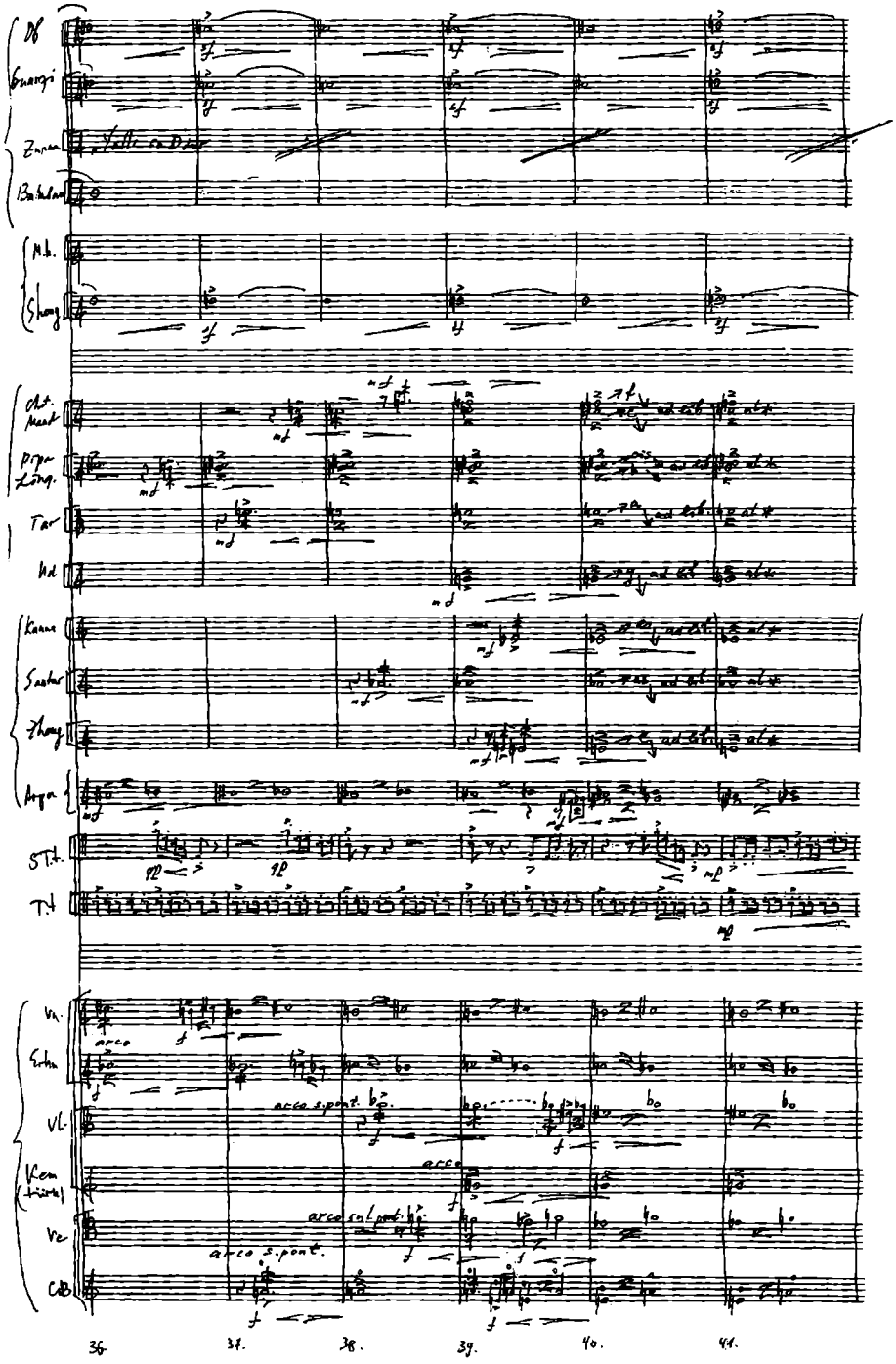
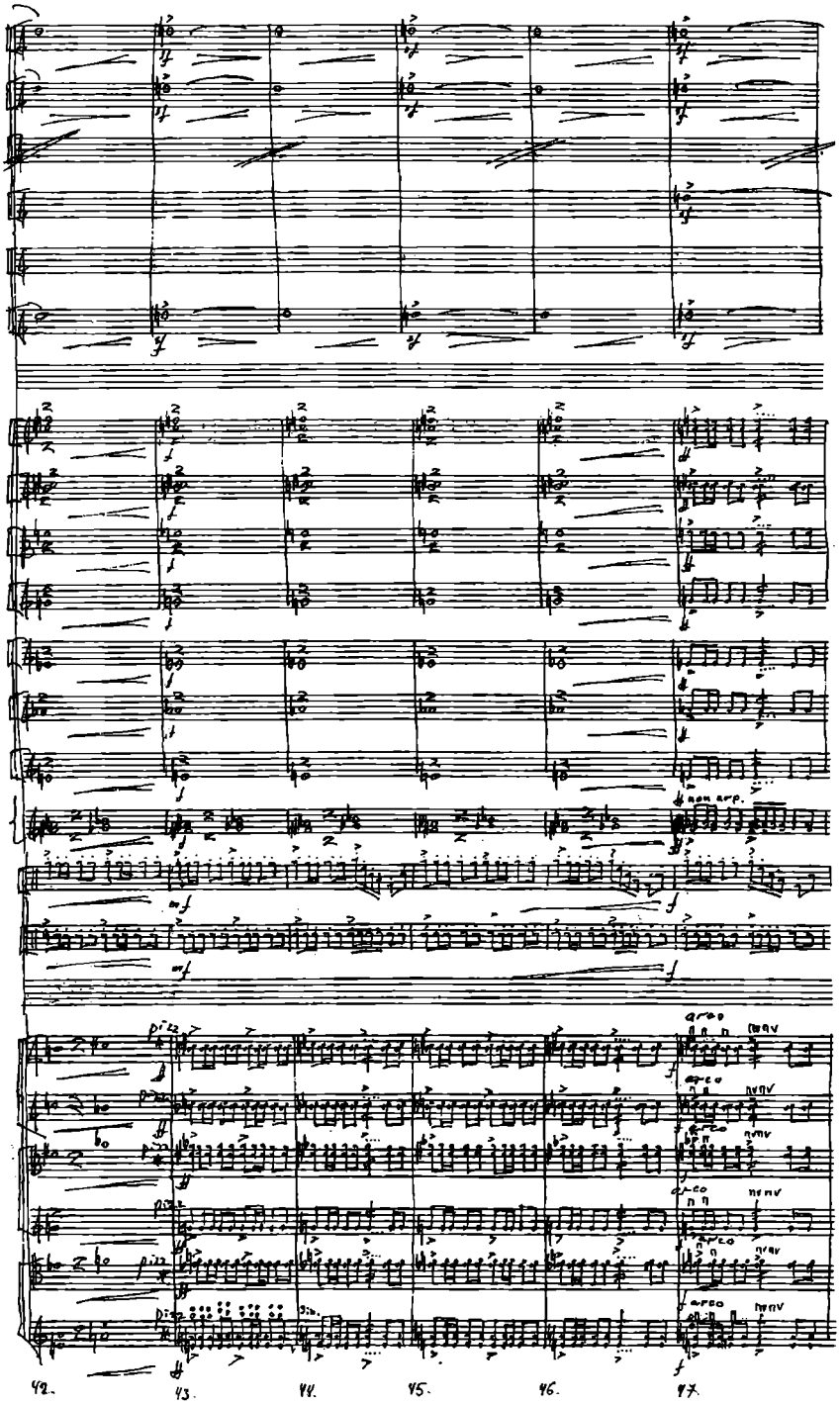
Ф. Караев. «(К)ein kleines Schauspiel...». III часть. Valse infernale.



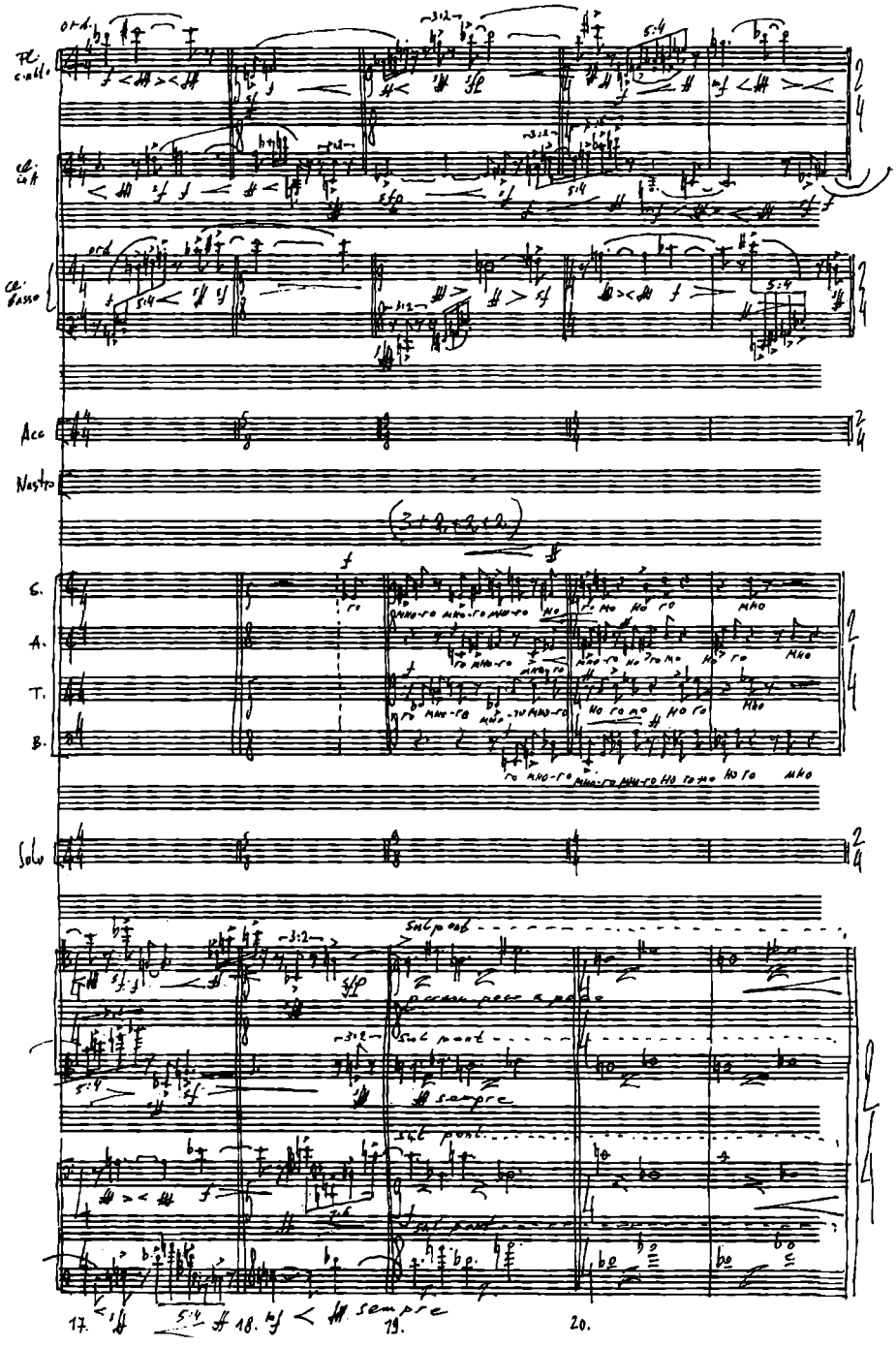
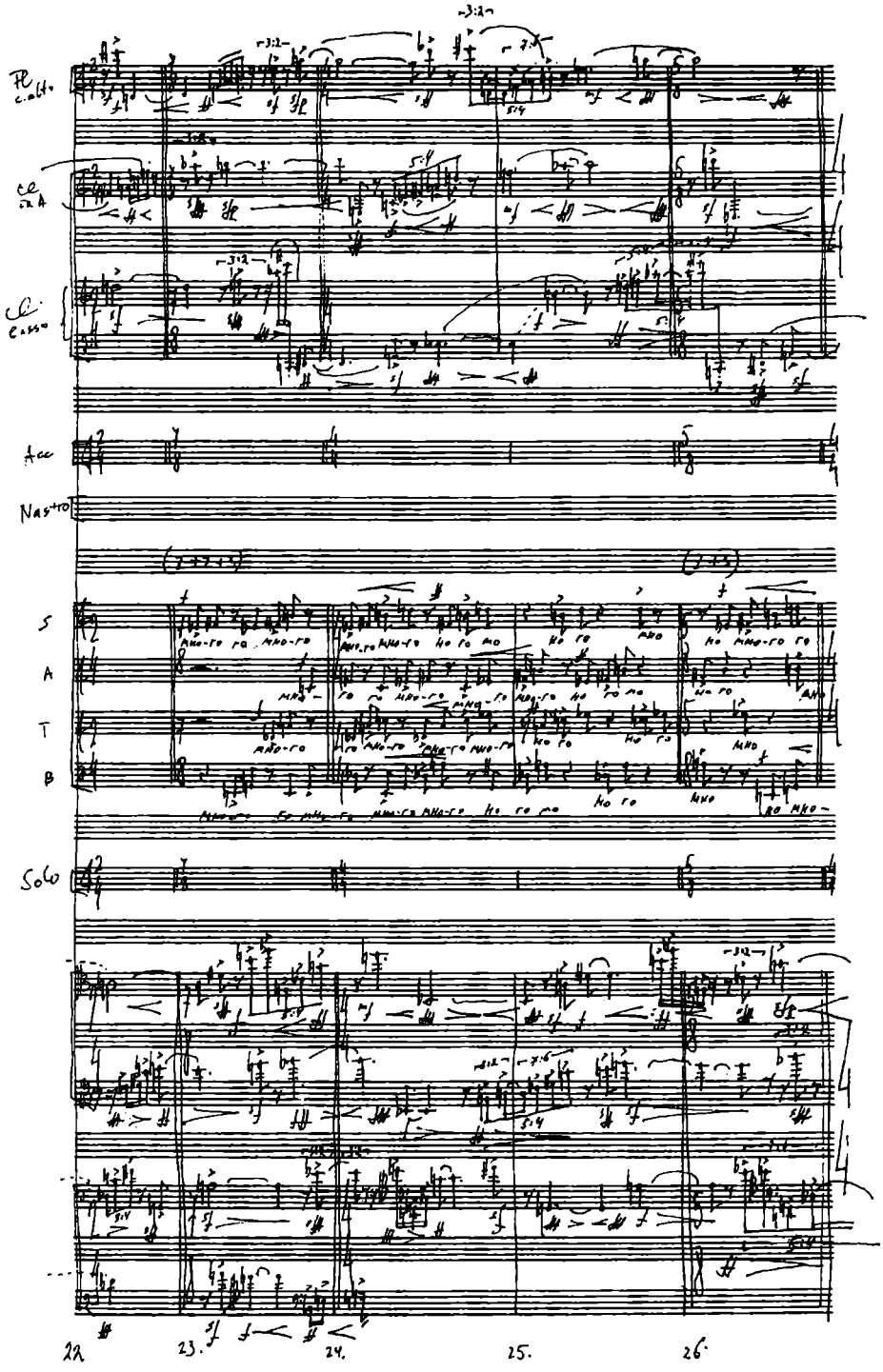
Исполнительские указания сделаны гитаристом К.Яггином


Arpeggi aufwärts mit linkem Mittelfinger (ca. am 12. Bund, grosse, auslaufende Armbewegung)
Arpeggi adwärts mit dem rechten Zeigefinger
5
5x
pp
Git. I
Gitarre II ist hinter der Bühne
(hinter der Bühne)
ppp
spielt gleichgültig ... immer düsterer ... lässt den Kopf hängen ...
grosse (übertriebene) Bewegungen mit LH und RH
6x
tamb.
Cch.*
Anschlag: LH
Anschlag: RH
Git. II
* Cch = Klangproduktion wie bei einem Clavichord: den linken Mittelfinger in hoher Lage (leicht) auf die Saiten drücken und in schneller Bewegung loslasen.
LH / RH = linke, bzw, rechte Hand

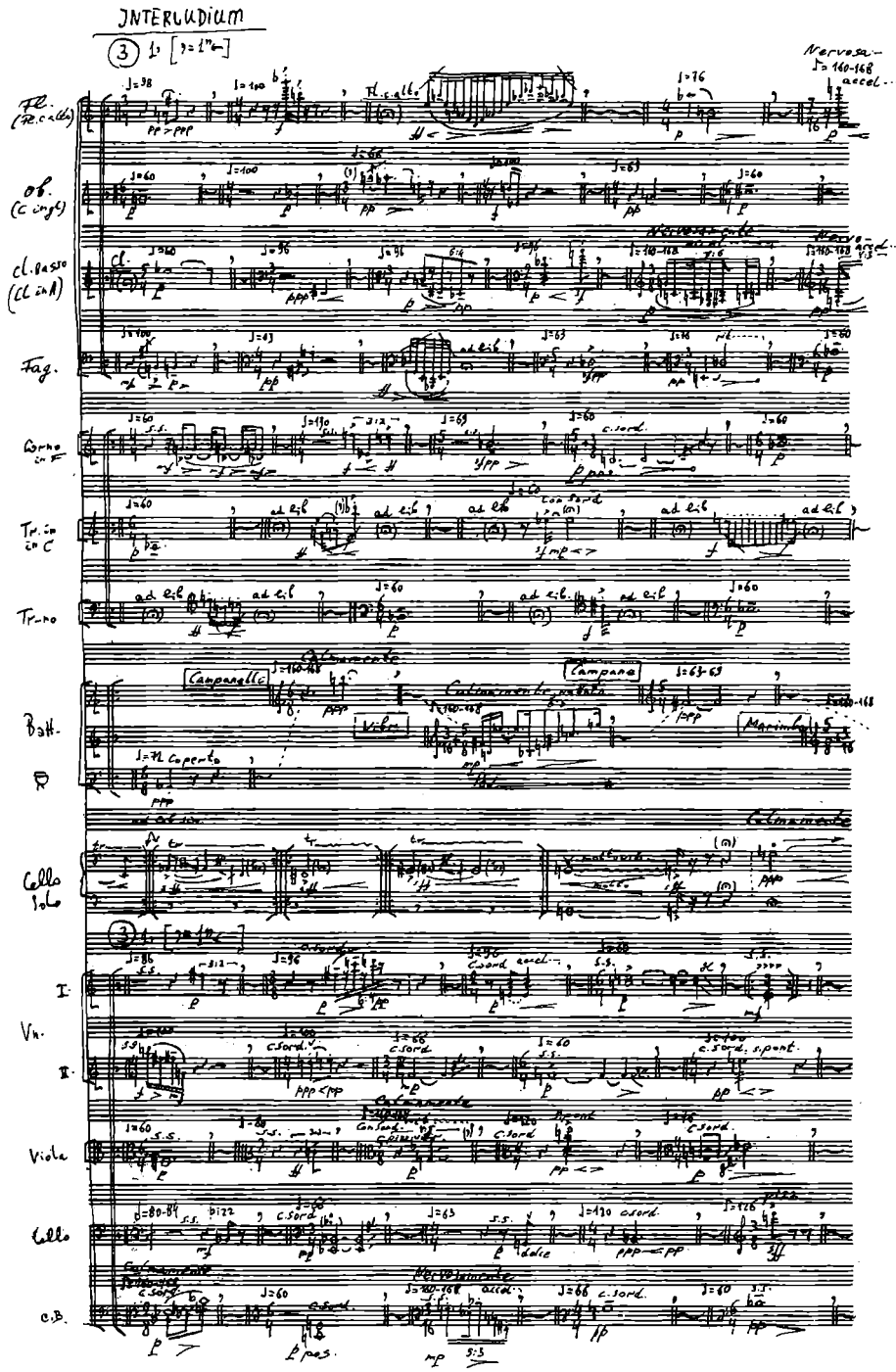
Приложение III–10.

Ф. Караев. «Babylonturm». Тт. 36–47.

non arp.
arco
42.
43.
44.
45.
46.
47.

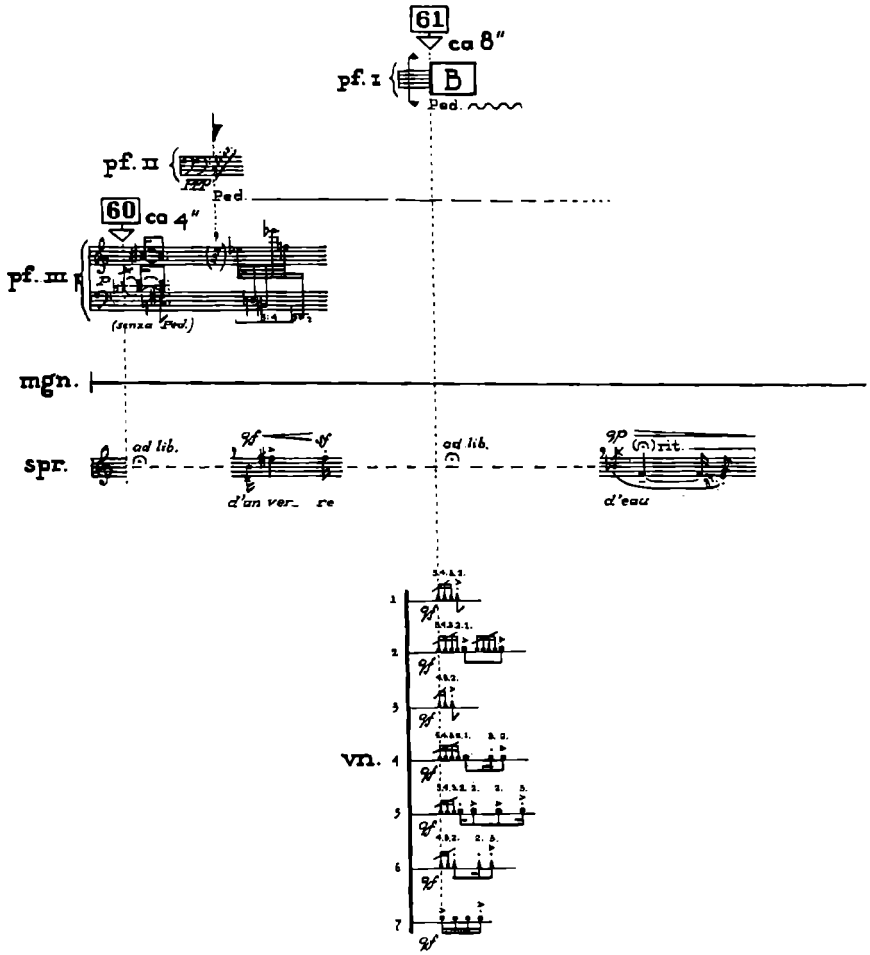
Приложение III–11.

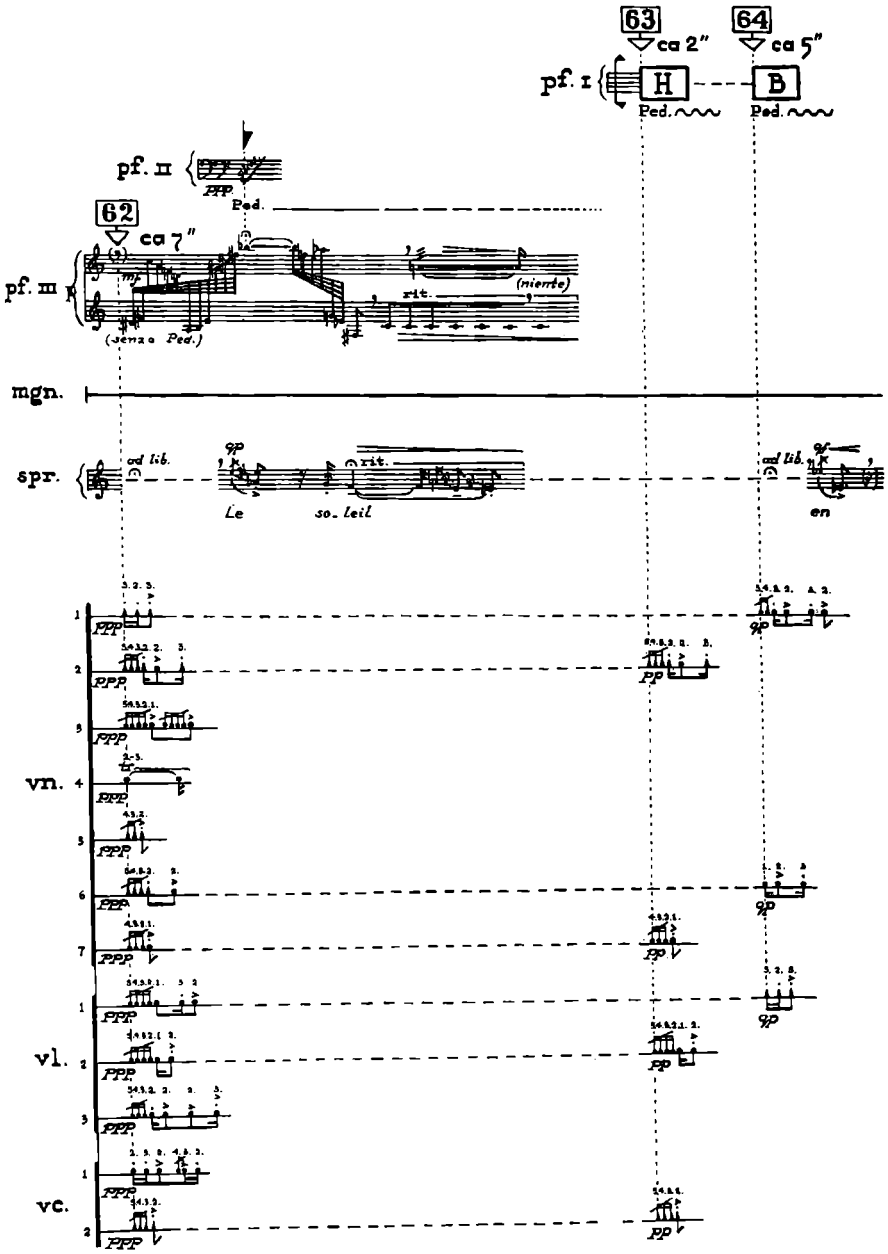
Ф. Караев. «Посторонний». Тт. 17–26.

Fl
c.alt.
cl
in A
cl
bass
Acc
Nastro
S
A
T
B
Solo
22
23.
24.
25.
26.

Приложение III–12.

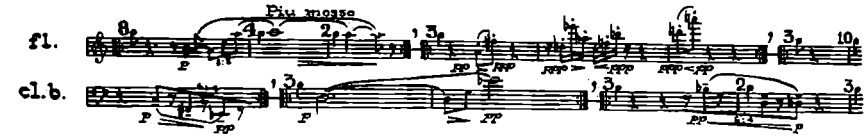
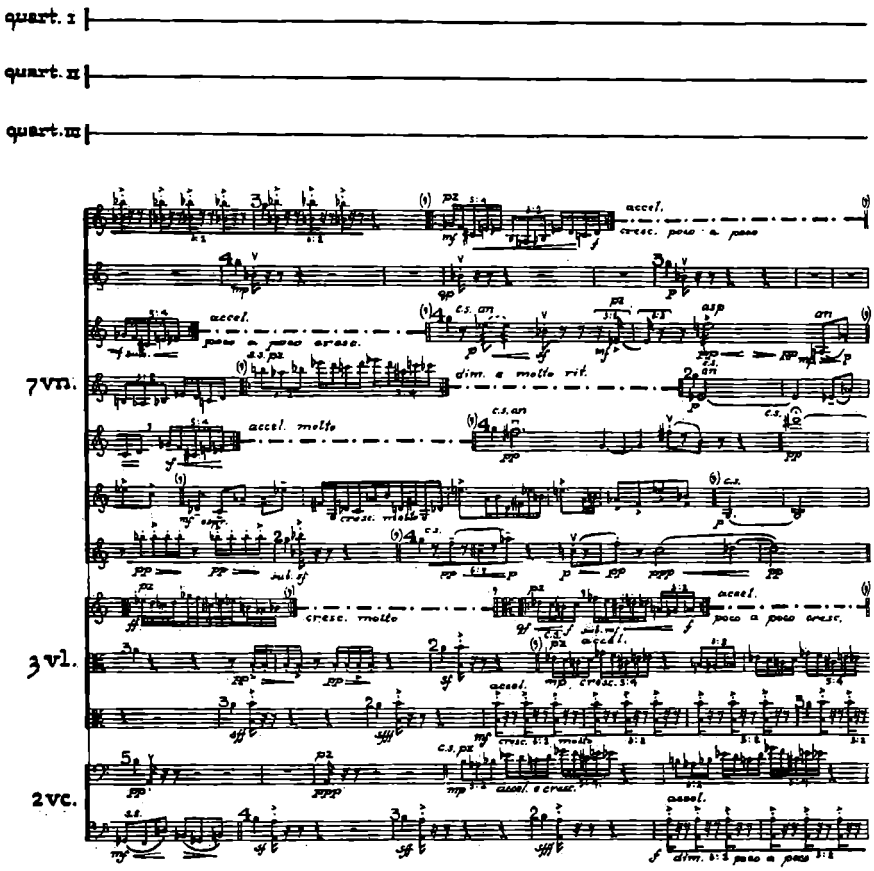
Ф. Караев. «Ist es genug?..». INTERLUDIUM I, ц. 3.

Приложение III–13.

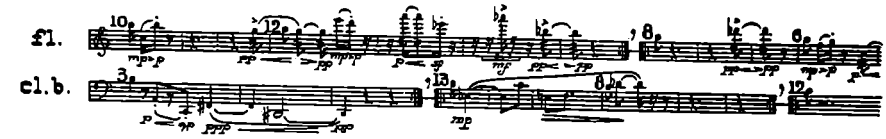
Ф. Караев. «Journey to love». Ц. 60–64.

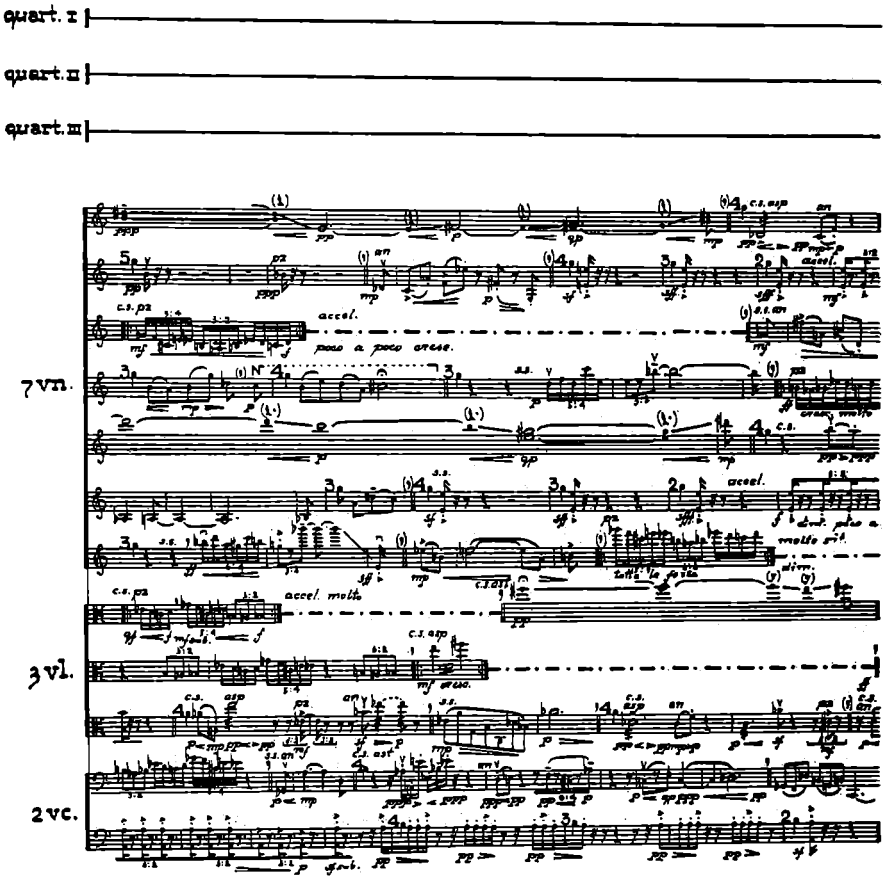



63
ca 2"
64
ca 5"
pf. I
H
B
Ped.
Ped.
pf. II
ppp
Ped.
62
ca 7"
pf. III
mp
(senza Ped.)
rit.
(mourir)
mgn.
spr.
ad lib.
rit.
Le
so. leil
ad lib.
en
vn.
vl.
vc.
ppp
pp
pp

Приложение III–14.

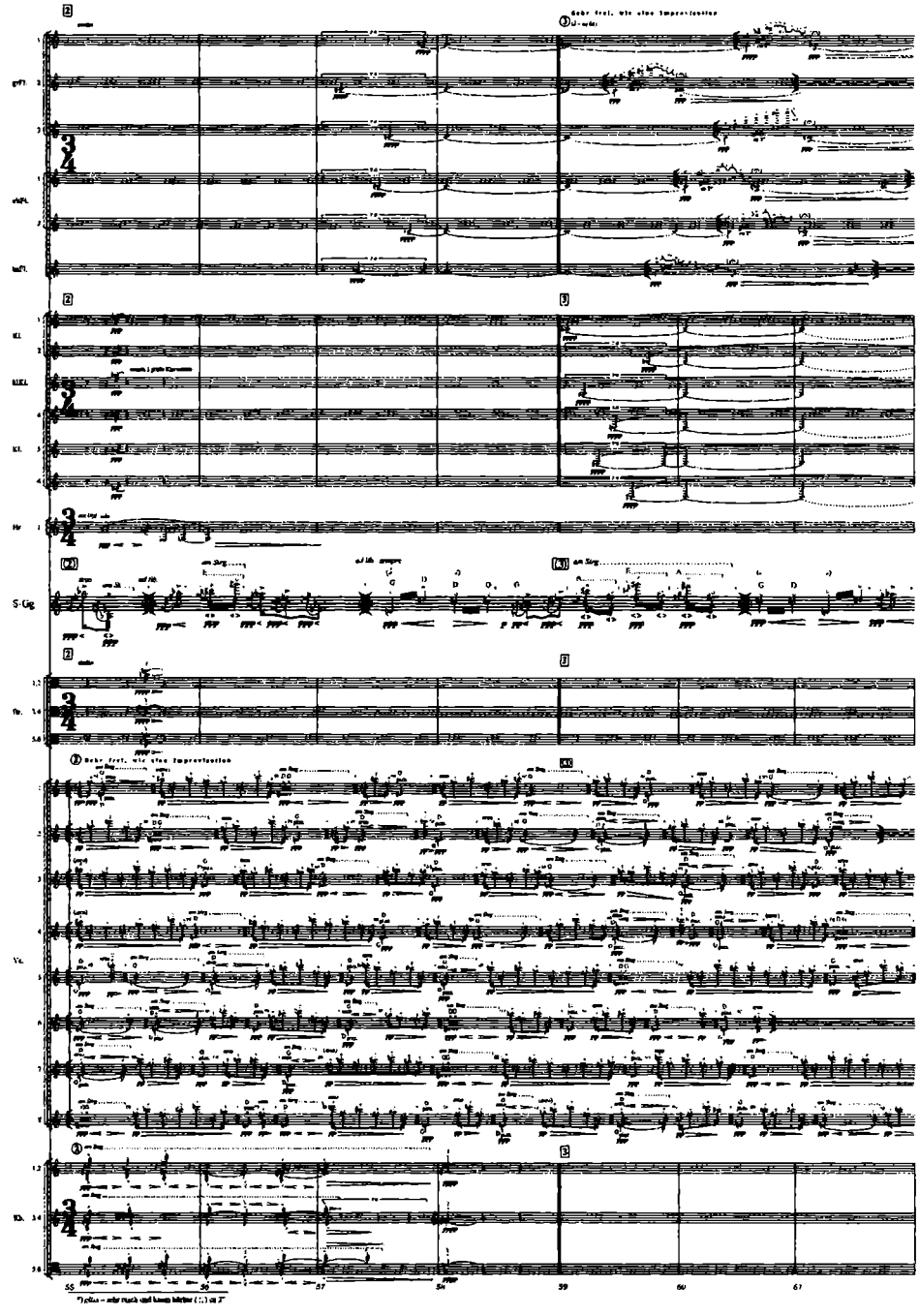
Ф. Караев. «Journey to love». Ц. 181–183.




fl.
cl.b.


quart. I
quart. II
quart. III
7 vn.
3 vl.
2 vc.

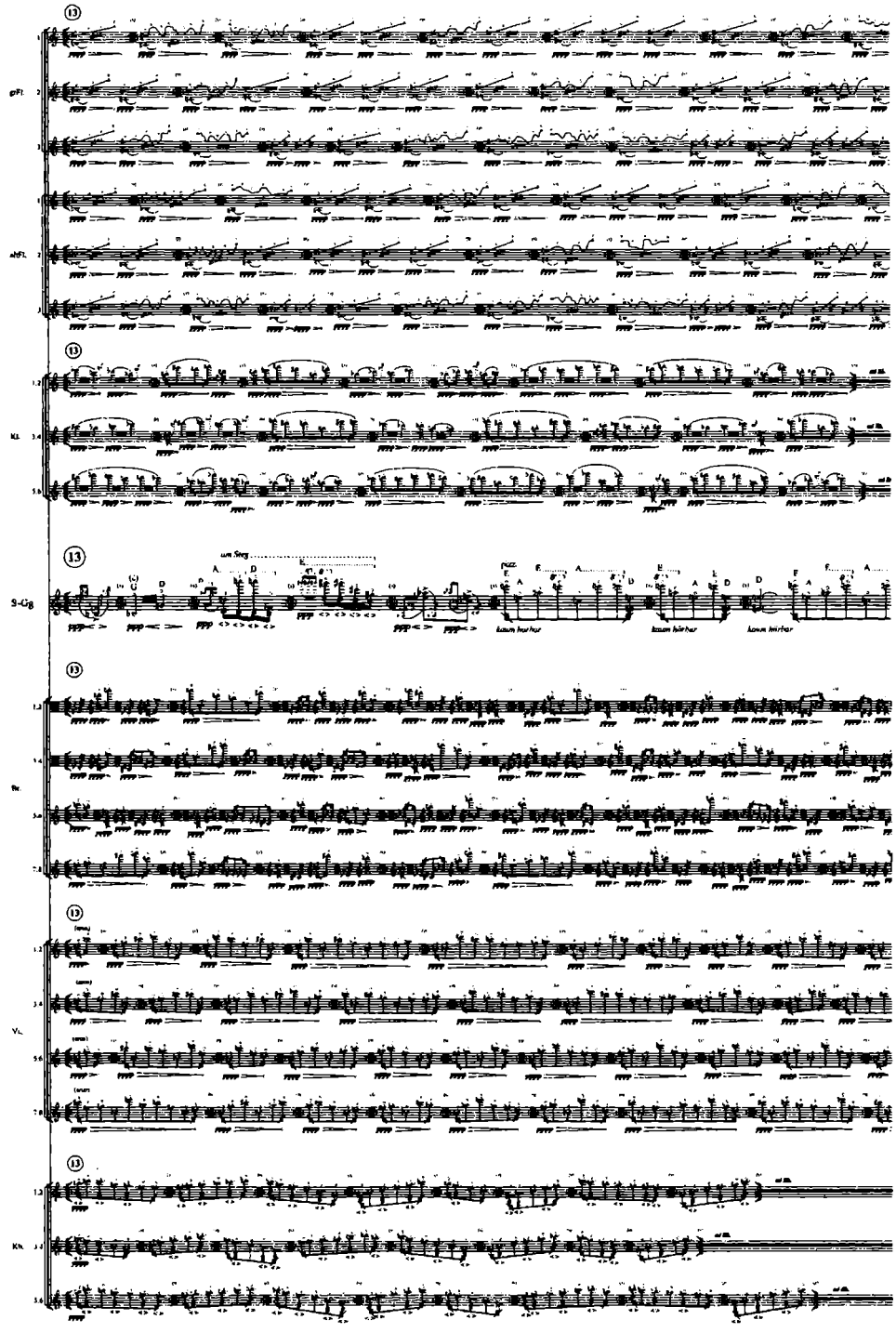
Приложение III–15.

Ф. Караев. Концерт для оркестра и скрипки соло. I часть, ц. 2, тт. 55–61.



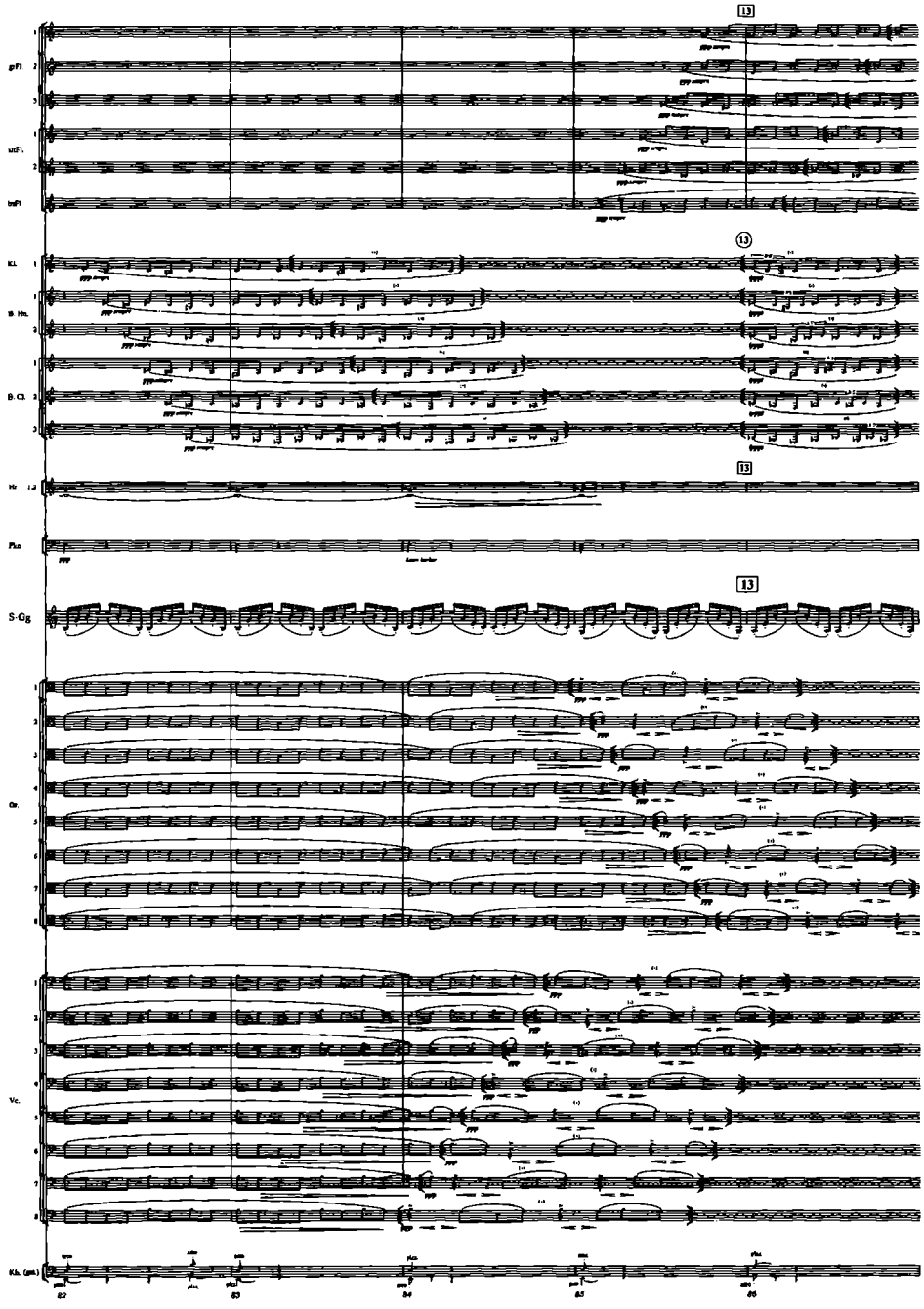
Приложение III–16.

Ф. Караев. Концерт для оркестра и скрипки соло. I часть, ц. 13.



Приложение III–17.

Ф. Караев. Концерт для оркестра и скрипки соло. II часть, тт. 82–86.



СОДЕРЖАНИЕ КОМПАКТ-ДИСКА

Фарадж Караев
Концертные и студийные записи

1–3. **Серенада «1791»** **20'20"**

1. I. Prelude 6'46"

2. II. Fugue 4'26"

3. III. Choral. IV. Postlude 9'08"

Камерный оркестр оперной студии Азербайджанской государственной консерватории им. Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев (Азербайджан).

4–6. **Концерт для фортепиано и камерного оркестра** **25'51"**

4. I. Allegro moderato 8'33"

5. II. Sostenuto —Adagio sostenuto 7'53"

6. III. Allegro 9'26"

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения, дирижёр — Александр Корнеев, солист — Валерий Кастельский (фортепиано).

7–9. **«Xütbə, muğam və surə»** **28'36"**

7. I. Xütbə 8'06"

8. II. Muğam 8'

9. III. Surə 12'30"

Nieuw Ensemble (Голландия), дирижёр — Эд Спаньярд (Ed Spanjaard, Голландия), солист — Мохлет Муслимов (тар, Азербайджан).

10. **«Hommage à Alexei Lubimov»** **8'31"**

Ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов, солистка — Екатерина Кичигина (сопрано).

11–14. **Соната для двух исполнителей** **43'17'**

11. I. 10'31"

12. II. 6'12"

13. III. 12'06"

14. IV. 14'28"

Джахангир Караев и Акиф Абдуллаев (фортепиано, Азербайджан).

15. **Постлюдия IX** для вибрафона / колокольчиков и органа **6'17"**

Дмитрий Щёлкин (вибрафон / колокольчики) и Марианна Высоцкая (орган).

16. **«...“Monsieur Bee Line” — eccentric»** для фортепиано **4'48"**

Ульвия Гаджибекова (Азербайджан).

17. **«“Monsieur Bee Line” — eccentric, или Вы всё ещё живы, господин Министр???!!!»** для флейты и фортепиано **7'01"**

Светлана Митряйкина (флейта) и Михаил Дубов (фортепиано).

18. **«Tristessa I»** **42'53"**

Камерный оркестр оперной студии Азербайджанской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев (Азербайджан).

19. **«Babylonturm»** **19'07"**

Atlas Ensemble (Голландия), дирижёр — Эд Спаньяард (Ed Spanjaard, Голландия).

20. **«Посторонний»** **9'11"**

eNsemble (Санкт-Петербург), дирижёр — Фёдор Леднёв, солист — Дмитрий Скаженик (тенор).

21–22. **Вторая соната для фортепиано** **7'23"**

21. I. 3'27"

22. II. 2'56"

Ульвия Гаджибекова (Азербайджан).

23. **«Canción de cuna»** **10'24"**

Ансамбль SoNoR (Азербайджан), дирижёр — Владимир Рунчак (Украина).

24. **«Ist es genug?..»** **43'51"**

Ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов, солист — Александр Ивашкин (виолончель, Великобритания).

25. **«...a crumb of music for George Crumb»** **16'08"**

Ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов.

26–29. **«Klänge einer traurigen Nacht»** **20'12"**

26. I. Tranquillamente 3'55"

27. II. Calmamente 2'21"

28. III. Fluttuante 6'39"

29. IV. Meditabondo 7'17"

Ансамбль солистов Студия новой музыки (Москва), дирижёр — Игорь Дронов.

30–33. **«Vingt ans après — nostalgie...»**

памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D. **30'12"**

30. I. 8'04"

31. II. 4'12"

32. III. 9'45"

33. IV. 7'21"

Государственная академическая симфоническая капелла, дирижёр — Валерий Полянский.

34–36. **Концерт для оркестра и скрипки соло** **33'27"**

34. I. Variationen ohne Thema. 5'16"

35. II. Themen und Allusionen 10'21"

36. III. Variationen und Thema 17'50"

Азербайджанский государственный симфонический оркестр имени Уз. Гаджибекова, дирижёр — Рауф Абдуллаев (Азербайджан), солистка — Патриция Копачинская (скрипка, Швейцария).

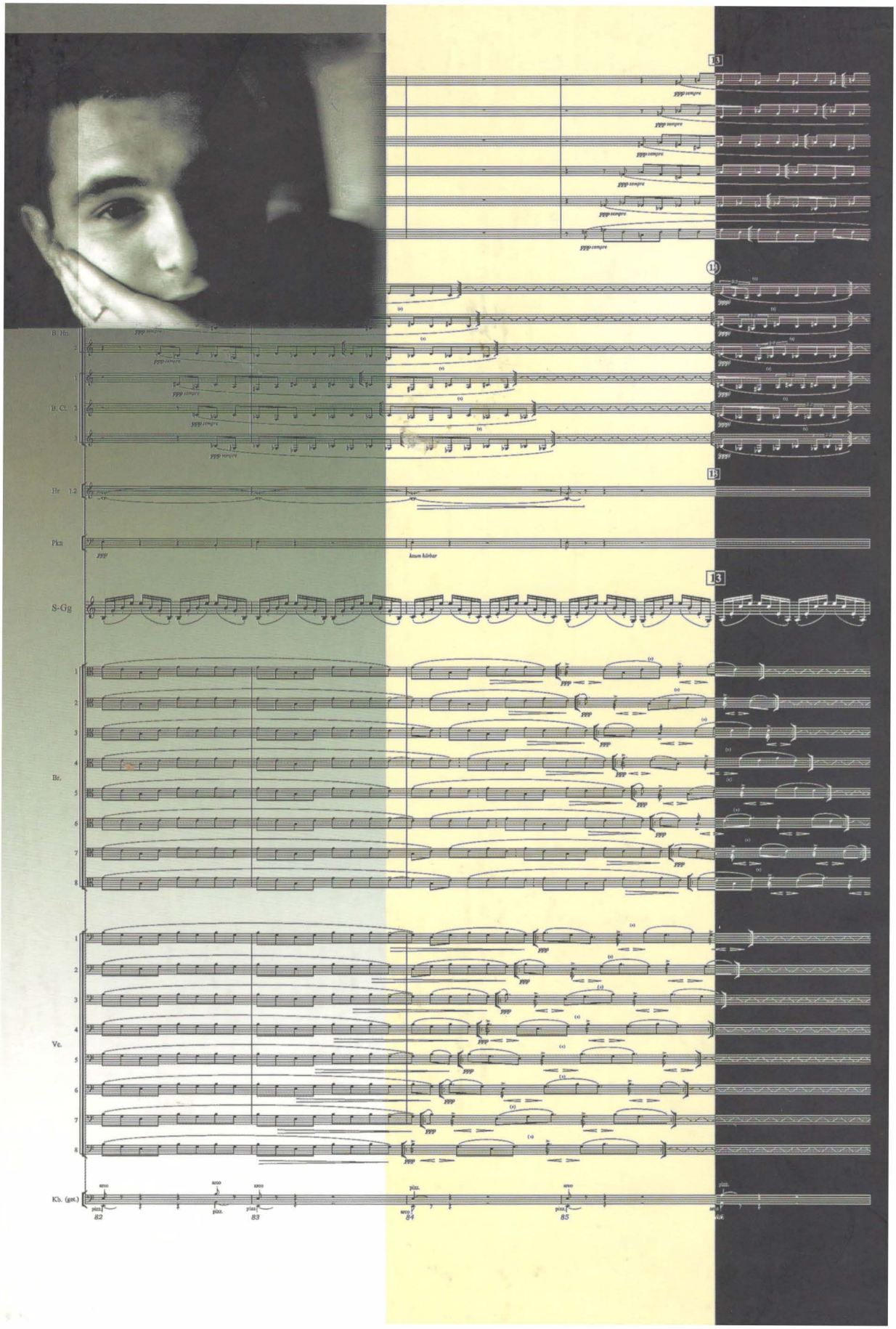
Высоцкая Марианна Сергеевна

Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев

Музыкальный редактор С. М. Мовчан
Оформление и макет В. А. Котов
Вёрстка В. В. Брызгалова

Подписано к печати 07.02.2012.
Формат 70x100/16. Бумага мелованная.
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 36,5.
Тираж 500 экз. Заказ № 63.

Отпечатано в ООО «Типография Момент».
141406, Химки, Библиотечная ул., д. 11


B. Hn.
B. Cl.
Hr 1,2
Pkn
S-Gg
Br.
Vc.
Kb. (gst.)
ppp sempre
kaum hörbar
arco
pizz.
82
83
84
85